

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



**GARÇÃO *NUM BAIRRO MODERNO*: QUE
LINGUAGEM PARA A POESIA?**

SUSANA ROSA

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2005

Sendo a segunda metade do século XVIII, em Portugal, marcada pela convivência de tendências barrocas e classicizantes, Correia Garção destaca-se, entre aqueles que integraram a Arcádia Lusitana, pela complexidade que subjaz à sua relação com a tradição. No seguimento das reflexões literárias produzidas desde finais do século XVII, o poeta dirige a actividade pedagógica arcádica, dando especial relevo à imitação. Esta institui-se como delicado processo, através do qual se adquirem os instrumentos entendidos como necessários para se assumir a condição de «bom poeta»: são eles o estudo e assimilação dos modelos, gregos, latinos e portugueses de Quinhentos; o uso moderado de uma imaginação que se encontra ao serviço do entendimento; a recuperação da pureza do idioma.

A Arcádia pretendeu, adoptando a crítica como método, restaurar a Eloquência e Poesia portuguesas, após um prolongamento excessivo da estética barroca. Correia Garção entendeu o processo imitativo como garantia da consecução dos objectivos arcádicos. Todavia, a sua obra poética não se resume à composição segundo os princípios e regras estipulados pela estética clássica. O poeta reavalia o significado e abrangência do conceito de imitação, conferindo-lhe uma dupla funcionalidade: ora o aplica ao interior da literatura, possibilitando a formação através dos modelos, ora lhe confere uma amplitude extraordinariamente nova, defendendo a superação dos mesmos.

O exercício de superação, por si só, era já aclamado por Horácio. Porém, a leitura que Garção faz da *Arte Poética* do mesmo lança-o numa arrojada descoberta: paralelamente aos motivos clássicos, o poeta compõe sobre quadros retirados do quotidiano lisboeta, empregando uma linguagem nova em poesia, porque coloquial, desprovida de alegorias e construções complexas. Mantendo as formas clássicas, e procurando um espaço mais amplo para fazer poesia, Garção supera a sua própria tradição aproximando-se de um concreto que só se encontrará mais tarde em Cesário Verde.

Esta inovação da poesia de Garção justifica então uma reflexão sobre a verdadeira abrangência do Neoclassicismo português.



As the second half of the 18th century, in Portugal, was known by the intimacy between the Baroque and Classic tendencies, Correia Garção distinguishes himself, among those who were part of the Arcádia Lusitana, for the complexity that sublies in his relation with tradition. Pursuing the literary reflections produced since the end of the 17th century, the poet manages the Arcadia pedagogic activity, especially in what concerns imitation. This is a delicate process, through which it is acquired the said needed tools to assume the “good poet” status as follows: the study and assimilation of the Greek, Latin and Portuguese models of the Five hundred period; the imagination moderate use that serves understanding; the recovering of the purity of the language.

The Arcadia’s intention, adopting the critic as method, was to restore the Portuguese Eloquence and Poetry, after an excessively long Baroque aesthetic. Garção understood the imitative process as a guarantee for the success of the Arcadia goals. However, his poetic legacy isn’t only reduced to the writing that follows the principles and rules of the classic aesthetic. The poet re-evaluates the meaning and embracement of the imagination concept, giving it a double functionality: he can both apply it to the interior of literature, allowing formation through models; and, at the same time, gives it extraordinary new amplitude, defending its overcoming.

The overcoming process, in its own right, was, already, claimed by Horace. Nevertheless, the reading that Garção does of his poetic’s takes him in a daring discovery: parallelly to the classic motives, the poet writes about real daily life pictures of people from Lisbon, using a new language in poetry, because it’s colloquial, without allegories or complex constructions. Keeping the classic forms, and seeking a wider space to do poetry, Garção overcomes his own tradition getting close to a concrete that will only be found later on in Cesário Verde.

This innovation in Garção’s poetry justifies a reflection about the true embracement of the Portuguese neoclassicism.

Dois agradecimentos sinceros,

Ao Prof. Dr. Miguel Tamen. Este trabalho, sujeito às pressões e condicionalismos que lhe são próprios, tornou-se possível pela sua orientação inquestionável.

À Prof. Dra. Maria de Lurdes Ferraz. A sua disponibilidade na partilha dos seus conhecimentos sobre o século XVIII foi fundamental para a progressão da dissertação.

ÍNDICE

1. <i>A fama póstuma</i> ou a <i>virtude</i> ?	5
2. Da Imitação à Emulação compreende-se um espaço para a poesia.	8
3. O “bairro antigo” de Correia Garção caracteriza-se por um classicismo, ainda pouco português, em desenvolvimento.	13
4. Correia Garção apresenta um duplo movimento criador, sendo o primeiro sustentado, por um lado, pela reflexão poética que o antecede e, por outro, pela doutrina da imitação, por cujo desenvolvimento é responsável, no contexto arcádico português.	17
5. A teorização sobre o conceito de Imitação, explanada em desenvolvimentos divergentes, constrói-se sobre a ambiguidade profunda que o par Imitação/Original encerra.	21
6. O segundo movimento poético de Garção, sustentado na poética clássica, realiza-se numa <i>viva descrição das coisas</i> .	26
7. A imaginação foi objecto de rigorosas regulamentações teóricas, assumindo contudo um papel essencial na consecução das duas finalidades da poesia.	30
8. O segundo movimento poético de Garção, inovador na sua essência, caracteriza-se por um enquadramento complexo na tradição dele contemporânea.	36
9. A poetização do real, em Garção, obedece a requisitos específicos: espaço, (auto) crítica e ironia.	41
10. O <i>bairro moderno</i> lisboeta, representado pelo movimento inovador de Correia Garção, é caricaturado em Nicolau Tolentino.	46
11. A Lisboa de Cesário encerra uma inquietação profunda, constituindo-se a poesia como estratégia de sobrevivência.	49
12. A aproximação ao concreto, realizada pelo movimento poético de superação na poesia de Garção, permite relacionar esta vertente com as linhas estético-literárias de Cesário Verde.	58
13. A inovação empreendida por Correia Garção fá-lo um <i>moderno</i> do Classicismo, e justifica a reavaliação da abrangência da vertente <i>Neo</i> deste movimento.	65
Bibliografia	69

1. A fama póstuma ou a virtude?

Na sua ode XL, Correia Garção entende que *É prémio inútil a fama póstuma:/ Os varões grandes devem ser ávidos/ Só de unir-se à Virtude [...]*. Ainda que não tenha gozado de *fama póstuma*, o poeta e mentor da actividade arcádica assume um importante papel, quer na concretização dos princípios orientadores da estética clássica, quer no delineamento da vertente *neo* deste mesmo classicismo.

Não tendo a Arcádia Lusitana direccionado o seu trabalho académico para a publicação, tal como acontecera no início do século XVIII com a Arcádia Romana, a poesia e a prosa de Correia Garção tornam-se fundamentais, não só para a clarificação dos métodos seguidos pela instituição, que pretendia a restauração da Eloquência e da Poesia portuguesas, como revelam novas formas de composição a que não se tem dedicado a devida consideração.

António José Saraiva, no prefácio à edição crítica das *Obras Completas* de Garção, mencionara já uma linha de composição que se distancia, claramente, daquela enunciada pela longa tradição teórico-literária em que o poeta se insere. Este trabalho pretende dar continuidade a esse apontamento, estruturando-se de acordo com as duas vertentes que se descortinam na obra do poeta: uma, de traço vincadamente clássico, que abrange a quase totalidade das composições; outra, que intercalada com o primeiro modo de composição apresenta, simultaneamente, uma nova natureza sobre que poetizar, e a noção de espaço poético necessário para que essa mesma actividade se concretize. O facto de estas duas vertentes, não sendo antagónicas, se interligarem poeticamente, justifica que, formalmente, se tenha optado por uma estrutura argumentativa contínua. Esta permite acompanhar a dupla movimentação de Correia Garção, desenvolvendo-se, sempre que a mesma o exija, conceitos teóricos cruciais para a compreensão das transformações que ocorrem no modo de composição de Garção, dos

poemas mais curtos para os poemas mais longos. São esses conceitos, respectivamente, o de «imitação» e o de «imaginação», explorados neste trabalho como suporte fundamental de uma tradição, hoje denominada Neoclássica.

As relações complexas estabelecidas entre estes dois pólos foram assunto recorrente nos tratados sobre Poética, um pouco por toda a Europa, desde os finais do século XVII. No caso especificamente português, o prolongamento do Barroco levou à afirmação de uma tradição suportada em princípios de composição poética rigorosos. O esforço em reduzir os excessos cometidos em poesia reduziu significativamente o espaço para a originalidade, facto claramente ilustrado pelo funcionamento interno da Arcádia.

Neste sentido, Garção resolve a ambiguidade da relação Imitação/Imaginação através da reavaliação que faz do primeiro conceito. Não se opondo a uma tradição que lhe é contemporânea, o poeta compõe originalmente a partir do principal ponto de resistência que a própria tradição havia criado: o uso da imaginação, na imitação da «natureza». Esta concretiza-se, por sua vez, não na unidade do quadro clássico, mas na multiplicidade da natureza humana que os bairros antigos da Lisboa pós-terramoto encerram. A aproximação de Garção às realidades dos trabalhadores e habitantes da cidade, intercalada com versos claramente clássicos, denuncia um exercício de descoberta que encontrará o seu espaço definitivo nos poemas mais longos. Propondo novos temas, o poeta propõe também uma nova linguagem poética que, embora mantendo a métrica decassilábica, distingue Garção, não só dos poetas barrocos, como dos que lhe foram contemporâneos.

O modo como Garção esboça personagens, ou cria sensações de movimento e som, assume características muito peculiares, que o aproximam da Lisboa de Cesário Verde. O bairro antigo da segunda metade de Setecentos, considerado sem lugar na poesia pelo público leitor de Garção, encontra uma correspondência no *bairro moderno* de Cesário: ambos os poetas buscam, utilizando uma nova linguagem, uma poesia nova,

através de quadros comuns retirados de uma Lisboa garrida, do reboiço do povo que nela vive. A poetização da realidade lisboeta, na sua autenticidade; a coexistência das personagens, roubadas dos seus diálogos e relações, com a figura do poeta enquanto autor responsável pela escrita das mesmas; a ironia da visão crítica; a ausência de estilização de traços caracterizadores; todos estes aspectos fazem com que, ao ler-se Garção, se ouça, num outro tempo, com outra história, o mesmo espaço recheado de vozes, movimento e reboiço.

O recurso à ironia une, de igual modo, dois autores que, pelo novo espaço que criam em poesia, não encontram um que lhes seja merecido na consideração pública dos seus leitores. A diferença de Garção, marcada fundamentalmente pela linguagem, reabilita realidades nunca dantes pensadas em verso, situação que conduz à repulsa imediata da sua poesia. O mesmo contexto parece repetir-se na segunda metade do século XIX: as cartas de Cesário Verde espelham claramente o descontentamento do autor em relação ao silêncio a que a crítica votara a sua poesia.

Assim sendo, não se pretende uma interpretação da poesia de Cesário à luz de uma actividade pretensamente precursora de Correia Garção, mas sim repensar, através do duplo movimento poético deste árcade, a abrangência da vertente *neo* do classicismo português. Isto porque, pensar o prefixo apenas ao classicismo português passa forçosamente por reconhecer, na vertente inovadora de Garção, a rua movimentada da cidade que se erguia do terramoto de 1755, que se repetirá, num contexto diverso, *num bairro moderno* de Cesário Verde.

2. Da Imitação à ‘Emulação’ compreende-se um espaço para a poesia.

Compreender as transformações profundas que se operam na poesia portuguesa da segunda metade do século XVIII passa, forçosamente, pela análise do espaço complexo de que os conceitos de Imitação e Emulação são limite.

A terminologia utilizada para designar o fenómeno excepcional que constituiu o século XVIII é recorrentemente ambígua, o que desde logo poderá colocar o problema: como alternativa a *crise mental* ou *crise da consciência*, a metáfora da Luz funda o século da Razão universalmente esclarecedora, da verdade crítica, da descoberta, em profundidade, do conhecimento que o Renascimento nos legara em extensão. Esta alternância designativa entre a obscuridade da indefinição e a clareza da identidade comporta uma complexidade que ultrapassa a questão linguística. Não é falso entender-se a actividade mental deste século num estado de crise, tal como não é menos verdadeiro corroborar a força iluminadora da inteligência europeia que se descobre nas suas várias dimensões.

Ainda que de menor relevância, esta alternância revela um movimento ambivalente na progressão do pensamento setecentista, o qual se torna claro aquando a abordagem da reflexão e criação poéticas: como pensar a tradição num contexto de profundas transformações ideológicas, intelectuais, artísticas e científicas, que no seu desenvolvimento conduzirá à originalidade?

Neste sentido, e do ponto de vista literário, o problema poder-se-ia equacionar atendendo a dois conceitos estruturantes da poética setecentista europeia: a imitação, que, por um lado, legitimaria os processos de composição do poeta e, por outro, a superação, ou emulação, dos modelos imitados.

Surge assim um espaço de desequilíbrio, gerado pela tensão permanente dos constituintes que o caracterizam.

O processo de imitação, cujos fundamentos radicam na poética horaciana, assegurando a continuidade dos princípios e vectores orientadores dos modelos canonizados, assumiria, numa primeira leitura, uma função estabilizadora no domínio da criação poética. Propagandeou-se a imitação da “bela natureza”, a obediência aos princípios da verosimilhança e adequação, o cumprimento das regras de composição, a proclamação do vernáculo sóbrio e moderado. E, neste seguimento, a questão torna-se peremptória: que natureza imitar?

A expressão poética, por seu lado, exigiu reformas. O leitor atestava um estado de cansaço e resistência aos intentos de Marino, que reduziam os fins da literatura à produção dos efeitos de surpresa e maravilha. A acumulação de traços estilísticos, a predilecção pela obscuridade, as assimetrias e a densidade de significação, não se adequavam já ao racionalismo empirista que dominava um pouco por toda a Europa. Uma nova forma de compor requeria uma nova linguagem. Mas, que linguagem?

A relevância da *inventio* não esteve também desprovida de ambiguidades. O prolongamento da estética barroca, apologizando a fuga à expressão do imediato, tornara-a condição fundamental da beleza artística. Todavia, na *jurisdição* do poeta estava *o fazê-lo discreto, e não venturoso*⁽¹⁾ A poesia, absolvida das errâncias barrocas, era agora entendida como perfeição do entendimento, e a reavaliação da *inventio* atribuía-lhe a função moderadora de esclarecer as ideias. Porém, dentro de que limites poderia o poeta recorrer à imaginação, de modo a superar o modelo imitado?

As interrogações, resultado directo da ‘iluminação’ do século, conduzem-nos ao desequilíbrio da forma. Valadares e Sousa reforça criticamente essa instabilidade⁽²⁾, ao constatar no seu exame que, “Ainda que este poema nas expressões pomposas, e atrevidas, de que se serve, parece que se intenta conformar com o estilo Trágico [...] não o havemos de reputar senão por uma Elegia: sem que obste o nome de Epicédio

(1) Cf. Frei Lucas de Santa Catarina, *Serão Político, Abuso Emendado, dividido em três noites para divertimento dos curiosos*, p. 167.

(2) Cf. SOUSA, José Xavier de Valadares e, *Exame Crítico de uma Silva Poética*, p. 5.

[...]”. Ainda que a análise de Sousa seja meticulosamente direccionada para a silva de Diogo de Novais Pacheco, o facto de iniciar a reflexão com a questão do género revela a percepção da necessidade de se adequarem as formas poéticas existentes a uma nova expressão literária. No entanto, possuiriam as silvas, os epicédios, os epigramas, os sonetos, as trovas ou quintilhas a extensão, o ‘espaço’ adequado para a linguagem poética *neo* do classicismo?

A condição de Poeta foi-se alterando aos poucos. Nas *Prosas* de Bluteau, o mundo havia-se transformado *numa grande Academia, em que cada dia mais florescem os engenhos e as ciências*⁽³⁾. A actividade crítica, desenvolvida directamente no seio das academias literárias e científicas, ou indirectamente realizada pelo público leitor, ganhara contornos de instituição. O poeta era lido, censurado, corrigido, sendo o seu aplauso ou rejeição pautados pela maior ou menor adequação aos princípios de composição estabelecidos. No entanto, a batalha de Swift⁽⁴⁾ transbordara os limites da ficção, tornando-se numa luta individual e interior. Porque, tanto a crítica, como a formação teórica, cediam ao criador um terreno amplo para se definir enquanto entidade.

O entusiasmo dos árcades, sob o signo da Razão, foi ao encontro da resolução destas ambiguidades. A fundação da Arcádia Lusitana, na Lisboa pós-terramoto, comprometeu-se a restaurar a poesia e eloquência portuguesas, imbuída de um espírito quase épico. Surgiu, deste modo, uma grande *officina*, onde se cria ser possível planificar as obras do espírito, como produto de uma vontade consciente, à luz dos preceitos estipulados pela corrente clássica, tal como, num plano exteriormente mais alargado, se erguia Lisboa, traçada a régua e esquadro. Assim se evitariam os excessos

⁽³⁾ Vide *Prosas Portuguezas, Recitadas em diferentes congressos Academicos, pelo Padre D. Rafael Bluteau, Clerigo Regular*, Lisboa Occidental, Na officina de Joseph Antonio da Sylva, MDCCXXVIX.

⁽⁴⁾ Vide SWIFT, Jonathan, “*The Battle of the Books*” in *The Works of Jonathan Swift, with Memoir of the Author*, vol. I.

da poesia de moldes barrocos; se recuperaria a pura língua portuguesa, e um novo estilo a enformar novos conteúdos. Viviam-se o melhor século de sempre⁽⁴⁾!

Correia Garção dirigiu desde logo a empresa arcádica. O seu programa doutrinário, explicitado nas suas Orações e Dissertações, sustentou-se na imitação. Esta constituiu um processo complexo, através do qual se obteria, em primeiro lugar, a depuração da linguagem poética: o modelo exemplificaria a simplicidade, a moderação e a adequação da expressão ao conteúdo, recuperando-se, à luz de um trabalho crítico e autocrítico exigente, uma linguagem clara, expurgada da obscuridade barroca que teimava em perpetuar-se.

A releitura crítica dos autores greco-latinos, por outro lado, permitia, através da instrução aturada, o contacto e assimilação de estruturas, imagens ou técnicas, que haviam subsistido enquanto modelares: “[...] esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita”⁽⁵⁾. Ao mesmo tempo que se purgava a linguagem poética dos excessos estilísticos e formais, valorizava-se o processo criativo na medida da sua distância relativamente ao modelo.

As traduções de Horácio e Boileau, da responsabilidade do 4º Conde de Ericeira, o exercício crítico de Valadares e Sousa e a *Arte Poética* de Cândido Lusitano, redigida sobre o tratado muratoriano *Della Perfetta Poesia Italiana*, legitimaram a doutrina de Garção, enquanto as sessões mensais da Arcádia exemplificaram, através de um

⁽⁴⁾ O entusiasmo dos árcades portugueses era partilhado um pouco por toda a Europa: a ele não se subtraía o empirismo de Locke, ao reforçar as capacidades da mente, dizendo que “Cada descoberta é um degrau no progresso do saber, e à sua novidade junta-se o que, pelo menos relativamente ao tempo presente, é também perfeito.” (vide *Ensaio sobre o Conhecimento Humano*, Epístola ao Leitor), ou Shaftesbury ao afirmar [...] *how excellent an age might we be presum'd to live in!* (“A Letter concerning Enthusiasm” in *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. I, Section II).

⁽⁵⁾ cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. II, Dissertação III, p. 135 e seguintes.

exercício de censura e auto correcção, o modo como o poeta deveria *fazer seu o que imita*.

No entanto, enquanto na restante Europa se desenvolvia a noção de génio, o Monte Ménelo lia, corrigia e reformulava poemas dedicados a Prometeu agrilhado, a Jano, Dido, ou às celestes Virtudes.

Garção manteve assim a ordem no Parnaso português, cumprindo o objectivo a que se havia proposto, como Corydon Erimanteu: reformar a Poesia portuguesa. Mas seria possível tal tarefa sem passar os pórticos de Roma? Poderia o *neoclassicismo* português resumir-se a uma ficção atemporal, pensada numa instituição que se cria científica, e que albergava pastores, deuses pagãos e uma linguagem anacrónica, sob a égide da Imaculada Conceição?

O processo da imitação revela-se mais profícuo: “[...] originais. Bem será que não chegue a perdê-los de vista; mas, seguindo este rumo, pode largar velas à sua fantasia e voar até descobrir novos mundos”⁽⁶⁾. Parece adivinhar-se, nas palavras de Garção, um pequeno registo de atonalidade: a assimilação dos modelos coexiste com o exercício mais arrojado da imaginação. Sendo infinitas as fronteiras do seu poder associativo, esta poderia constituir, na acepção de Addison⁽⁷⁾, a fonte principal de riqueza da linguagem poética. Como legitimar, então, no caso especificamente português, a descoberta dos *novos mundos* acima citados, com um programa doutrinário arcádico? Tratar-se-ia de resistir à própria linguagem clássica, ou conciliar o que Pope refere como *A knowledge both of books and human kind*?⁽⁸⁾

Garção sustenta-se numa ambivalência profunda que se traduz num duplo movimento criador: o processo de imitação implica, por um lado, o estudo do modelo e, por outro, a superação do mesmo. Assim se compreendem composições que, subsistindo lado a lado numa mesma obra poética, apresentem características totalmente

⁽⁶⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. II, Dissertação III, p. 136.

⁽⁷⁾ Vide ADDISON, Joseph, *Os Prazeres da Imaginação*, Ensaio 416, p. 71-74.

⁽⁸⁾ Cf. POPE, Alexander, “*An Essay on Criticism*” in *Selected Poetry*, p. 17, v. 640.

diversas. O poeta suporta-se na teorização poética, e naturalmente a contradiz, subvertendo os códigos de comportamento do criador. A linguagem transforma-se no instrumento de observação de um real que se transporta para o poema, cheio de voz, movimento e reboição. Não fora os interlúdios clássicos do colérico Aquiles, ou do Noto bravo, e as composições mais longas de Garção tornar-se-iam um palco para as gentes das ruas de Lisboa: o Chico, que tem rotos os sapatos, o Nádegas, sem dinheiro para a ceia, o alfaiate, que bate incessantemente à porta, cobrando os serviços prestados a fiado.

Subtilmente, o mentor da Arcádia propõe uma arte poética que, descontextualizada dos princípios rigorosos do classicismo, transpõe para o poeta a responsabilidade de uma nova visão da realidade. Garção poetiza o quotidiano lisboeta, nos seus aspectos mais característicos, estabelecendo os contornos de um classicismo verdadeiramente *neo*, assumindo a responsabilidade da diferença dos seus versos perante a crítica pública, respondendo pela imagem do poeta que os faz.

3. O “bairro antigo” de Correia Garção caracteriza-se por um classicismo, ainda pouco português, em desenvolvimento.

Apesar de o movimento académico remontar ao início do século XVII, as tertúlias começaram a ganhar relevo no panorama da reflexão/produção literária nacional apenas na segunda metade do século. Constituindo um forte instrumento de coesão da classe aristocrática, estas academias foram responsáveis pela reunião de uma elite intelectual que, no início do século XVIII, se realçaria pela protecção de D. João V.

No entanto, tratar de um classicismo em português implica abordar ambiguidades. Do seio desta actividade académica, por um lado, salientaram-se espíritos que, mais tarde, se assumiriam no plano literário nacional, como D. Francisco

Xavier de Meneses ou o próprio Correia Garção; por outro, assegurou-se a perpetuação da estética barroca através da produção abundante de poesia, maioritariamente de motivo circunstancial. A denominação das academias, imitando na sua variedade os modelos italianos, legitimaria a sua existência⁽⁹⁾, classificada por Hernâni Cidade como efémera. Todavia, a atitude imitativa não prescindia de duras críticas, inclusivamente daqueles que nela participavam. O contraponto a D. Francisco Manuel de Melo, apresentou-o Bluteau: “De gente, pois, que ou é ou quer ser tida por ociosa, fantástica, caliginosa, adormecida, ofuscada, desavinda, insensata, que pode o mundo esperar, senão inutilidades, escuridades, sonolências, desavenças e insânias?”⁽¹⁰⁾

Reformulando a questão de Bluteau, que poderia Portugal esperar? O estado de deplorável decadência transbordava o espaço das Belas Letras. As mentalidades obedeciam ao *logos* jesuíta, e o povo era demasiadamente miserável para tomar posição. A Europa fervilhava cientificamente, enquanto a política de restauração nacional mantinha o país numa equilibrada e tranquila imobilidade.

Século XVIII. O brilho emanado, além-Pirinéus, da corte de Luís XIV, aparentava constituir um estímulo para o movimento. D. João V retoma a noção de *uomo universale* de Quatrocentos, e homens de ciência, como Castro Sarmiento ou Ribeiro Sanches, evidenciam-se nas cortes da Europa. Funda-se a Academia Real da História em 1720, cuja história foi pouco mais feliz que a restauração da Academia dos Generosos, três anos antes. À luz do século racionalista, cria-se uma agremiação pretensamente científica, destinada a escrever a *história eclesiástica destes reinos*. Da

⁽⁹⁾ D. Francisco Manuel de Melo, nos seus *Apólogos Dialogais*, refere a adopção das designações italianas, salientando-se o reforço que o conceito de imitação confere à atitude dos mentores das academias: “[...] Na famosa Academia de Lisboa, que se chamou dos Singulares, por ser a primeira que se celebrou neta cidade à imitação dos Iluminados, Insensatos e Líricos de Itália, em Urbino, Pádua e Roma”.(cf. FERREIRA, Maria Natália de Frias de Almeida, *Certames Poéticos Académicos realizados em Lisboa nos Séculos XV e XVIII*, p. 13.).

⁽¹⁰⁾ Vide CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II, pg. 64

sua actividade resultou, uma vez mais à imitação dos modelos italianos⁽¹¹⁾, a elaboração da extensa *Lusitânia Sacra*. Até quando se continuaria a produzir por imitação?

Frei Lucas de Santa Catarina, em 1723, radica a palavra de ordem na Verdade. Numa obra que em tudo se assemelha a um *Decameron* moderadamente português, realiza uma dura e iluminada crítica à produção poética marcadamente seiscentista, abordando já questões que se tornariam cruciais para a reflexão literária que começava, ainda de forma incipiente, a surgir: “[...] no mundo não há, nem houve nunca os tais Apolos, nem tais Parnasos; isso que ouves, e isso que lês; é uma mentira bem galeada, ou uma gala mentirosa com que os antigos, e modernos entendimentos vem a representar a sua farsa no político teatro deste mundo. [...] Que nova me podes trazer de gosto, se me não hás-de dizer que ressuscitou Homero?” Posta em causa a tradição, o autor filia a poesia no entendimento: “[...] a Poesia é perfeição do entendimento, como o entendimento perfeição do racional, e assim como nem todos os racionais estão obrigados a ser discretos, assim nem todos os discretos estão obrigados a ser Poetas”⁽¹²⁾. Restaura-se, deste modo, o valor moral da poesia, que deixa de ser entendida apenas como mero entretenimento.

José Xavier de Valadares e Sousa, ao publicar uma extensa e severa crítica à composição do então conhecido como Camões do Rossio⁽¹³⁾, dá continuidade à reflexão do autor do *Serão Político*. Ao centrar-se no problema concreto da linguagem poética, confirma a necessidade de um reajustamento do modo de se dizer a poesia. Fazendo uso de um tom abusivamente crítico e censor, Valadares e Sousa apresentava de forma antecipada o método de trabalho textual da futura Arcádia Lusitana.

Um esforço crítico, orientado pelas luzes das *nações mais polidas*⁽¹⁴⁾, mas de curta duração. A publicação das cartas de Luís António Verney significava,

⁽¹¹⁾ Trata-se da obra *Italia Sacra* (1643-1662), da autoria de Ferdinando Ughelli.

⁽¹²⁾ Vide Frei Lucas de Santa Catarina, *Serão Político, Abuso Emendado*, Segunda Noite, p. 121-123.

⁽¹³⁾ Ver nota 2, ponto 1.

⁽¹⁴⁾ Cf. SOUSA, José Xavier de Valadares e, *Exame Crítico de uma Silva Poética...*, pg. 2.

aparentemente, o retrocesso numa reflexão poética que vinha sendo feliz. Ao conceito de Poesia apresentado pela personificação da Verdade, contrapunha o autor a noção da mesma arte como uma *retórica mais florida*⁽¹⁵⁾, não sendo *coisa necessária à República*, mas sim *faculdade arbitrária e de divertimento*. Todavia, nem o frade estava isento das ambiguidades do século. Ou seja, a Poesia era também *uma viva descrição das coisas*. Antepondo o critério da verdade ao critério da beleza, Verney reforça a inércia crítica nacional, governada pelo magistério da opinião, entendendo o estudo e a erudição dos modelos greco-latinos como instrumento fundamental para a produção poética. Através destes, o justo Juízo moderaria a actividade do engenho, ao qual, na realização da *descrição* acima referida, era destinada a função de unir ideias semelhantes, de modo a enlevar e agradar a imaginação.

Assumindo o aprofundamento teórico da matéria poética como condição primeira para uma reforma necessária da expressão da poesia, que se queria natural; proclamando a releitura crítica da lição dos Antigos; condenando o estilo barroco que dominava a produção nacional, Verney esperava apenas *livro português que ensinasse um homem a inventar e julgar bem, e formar um poema como deve ser*.

O *livro* saiu dos prelos logo depois, em resposta ao apelo do Barbadinho. Consciente da glória de ser o primeiro, Cândido Lusitano repete, com a sua Poética, um exercício de imitação. Na aproximação ao tratado *Della Perfetta Poesia Italiana*, de Muratori, a primeira Arte Poética portuguesa não prima pela originalidade. Promovendo a utilidade e instrução, o quase pastor arcádico assume os valores próprios do seu século, a Razão e a Verdade, ou pelo menos a possibilidade desta. Concordante com Verney, Freire proclama a natureza como fundamento da poesia, mas alarga a possibilidade dos seus temas aos três mundos muratorianos, respectivamente material, humano e celeste. A sua elaboração resultaria da combinação funcional do

⁽¹⁵⁾ VERNEY, Luís António, *Verdadeiro Método de Estudar*, vol. II, Carta Sétima, p. 200-336.

entendimento com a fantasia, sendo esta, enquanto condição de excelência poética, moderada pelo seu rigoroso estabelecimento na verdade ou no crível. No entanto, e afastando-se do *Método*, o poeta poderia dirigir a sua fantasia à captação do concreto e individual, sintonizando-se com o despertar do século para a espontaneidade da percepção.

A reacção anti-barroca de Freire evidencia-se também a nível formal. Tomando Horácio como base de doutrina, a exigência estrutural do autor incide sobretudo na arquitectura geral da composição, e menos na coerência dos constituintes da frase, cedendo ao poeta que o lê mais espaço para a expressão da poesia, sem os ateiros da rima. Cedo se começa a privilegiar um verso solto.

4. Correia Garção apresenta um duplo movimento criador, sendo o primeiro sustentado, por um lado, pela reflexão poética que o antecede e, por outro, pela doutrina da imitação, por cujo desenvolvimento é responsável, no contexto arcádico português.

Ainda que o seu nome não integre a iniciativa fundadora da Arcádia Lusitana, Correia Garção desde cedo se torna o mentor da actividade da academia. Nas *Memórias* de Aragão Morato⁽¹⁶⁾, “[...] era esta sociedade destinada [...] a formar uma escola de bons ditames e de bons exemplos em matéria de Eloquência e de Poesia, que servisse de modelo aos mancebos estudiosos, e difundisse por toda a Nação o ardor de restaurar a antiga beleza destas esquecidas artes.”

A reflexão sobre poesia, que vinha sendo desenvolvida desde os finais do século anterior, permitira à nova academia uma actividade organizada. A linguagem poética, o papel da imaginação, a erudição de fonte clássica, constituídos como problemas,

⁽¹⁶⁾ Vide ARAGÃO MORATO, Francisco Manoel Trigozo de, “Sobre o Estabelecimento da Arcadia de Lisboa, e sobre a sua influencia na restauração da nossa Litteratura, Lida na Assembléa publica de 24 de Junho de 1818” in *Annaes das Sciencias e Lettras, publicados debaixo dos auspicios da Academia Real das Sciencias de Lisboa; Sciencias Moraes e Politicas, e Bellas Lettras*, Lisboa: Na Typographia da mesma Academia, 1857, p. 62.

marcaram o percurso de uma instituição que assumiu a responsabilidade de restaurar a Eloquência e a Poesia, *contra o mau gosto da Nação*⁽¹⁷⁾.

Correia Garção estruturou a árdua tarefa de recuperação do *gosto* sobre o processo da imitação. A recorrência aos modelos clássicos justificou o esforço reformador: havia-se declarado o estado de decadência literária, definido pelo próprio Garção como repleto do “[...] inútil adorno de palavras empoladas, conceitos estudados, frequentes antíteses, metáforas exorbitantes e hipérboles sem modo [...] atea-se a epidemia; desprezam-se os bons autores; não vale o exemplo da Antiguidade; apaga-se a memória da Arte; e finalmente se transforma o génio da Nação”⁽¹⁸⁾. A imitação impõe-se, assim, como princípio ordenador, num contexto que se sabia ser de crise representativa.

Ainda que Garção não defina, de forma exacta, o conceito, reavalía a sua abrangência conferindo-lhe uma dupla funcionalidade: num plano mais imediato e urgente, a actividade de imitação institui-se como processo fundamental para uma renovação da linguagem e produção poéticas, através da recuperação dos termos, estruturas e motivos tidos como modelares, estes da responsabilidade dos autores gregos, latinos e quinhentistas; num plano menos imediato e consequente do primeiro, o processo imitativo constituiria um espaço para o desenvolvimento da originalidade, aplicado, já não ao interior da própria literatura, mas às naturezas possíveis, de que o novo século se encontrava repleto.

O direccionamento do processo imitativo para o interior da literatura conduziria ao resultado, que se pretendia imediato, de purgação da linguagem da poesia. Tomando a epístola horaciana como base de argumentação, Garção defende a leitura e estudo exaustivos dos autores greco-latinos, padrões do *bom gosto*, como condição fundamental para se ser *bom* poeta. A sua Dissertação III é clara: “[...] esta doutrina,

⁽¹⁷⁾ Cf. Garção, *Obras Completas*, vol. II, Oração IV, p. 184.

⁽¹⁸⁾ Cf. *Idem*, *Ibidem*, vol II, Oração IV, p. 185.

este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita”⁽¹⁹⁾. Subjacente à doutrina de Garção encontra-se a produção teórica sobre temas de poética radicados em Aristóteles. Focalizando a imitação em objectos concretos – os caracteres, os afectos e as acções –, o autor da *Poética* confere àquela uma dimensão antropológica: *O imitar é congénito no homem [...], e os homens se comprazem no imitado*⁽²⁰⁾. Na sucessão de Aristóteles, Horácio apela para uma imitação não servil, da qual dependem a originalidade e a consistência da obra literária. Para que tal suceda, é imperativa a selecção dos bons modelos, processo suportado pelo “castigo” a que o texto deve ser submetido, através de um trabalho de emenda e aperfeiçoamento demorados: “[...] censurai todo o poema que não for aperfeiçoado com muito tempo e muita emenda e que, depois de retalhado dez vezes, não for castigado até ao cabo”⁽²¹⁾. Na continuidade da Carta VII de Verney, Garção reforça a atitude crítica, indispensável à releitura dos autores modelares, evitando-se deste modo uma subserviência ao modelo que impediria a criação de uma marca poética individual e, consequentemente, a originalidade.

O processo de aprendizagem poética pelo modelo foi teorizado por Garção. Cite-se a Dissertação III, já anteriormente referida: “Se imito a fábula, devo conservar a acção, ou alma da fábula; mas devo variar de forma os episódios que pareça nova e minha. Se imito as pinturas, não devo ao meu poema introduzir um Polifemo, mas do painel deste gigante posso tirar as cores para um Adamastor. Se imito o estilo, não devo servir-me das palavras dos Antigos, mas achar na linguagem portuguesa termos equivalentes, enérgicos e majestosos, sem torcer as frases, nem adoptar barbarismos”. O método de trabalho de Correia Garção, demasiadamente próximo do modelo eleito,

⁽¹⁹⁾ Vide GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. II, Dissertação III, p. 135.

⁽²⁰⁾ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, Cap. IV, 1448 b.

⁽²¹⁾ Cf. HORÁCIO, *Arte Poética*, p. 77, v.134.

valorizava categorias então tidas como fundamentais para autores como Addison, respectivamente a “grandiosidade”, enquanto correspondência do sublime, o “novo” e o “belo”. Garção não se lhes refere directamente, mas o seu relevo está implícito e merece alguma atenção.

Obter-se algum destes três efeitos num processo que se rege pela imitação parece constituir uma pretensão algo contraditória. Todavia, a doutrina de Garção regulava-se por sua vez por uma Poética como a de Freire que, à luz de Muratori, e através de uma linguagem mais gótica, relevava as mesmas categorias. Recorrendo a uma equilibrada combinação entre o “engenho” e o “juízo”, o poeta poderia, e deveria, produzir com grandiosidade, novidade ou beleza, não só pelos temas escolhidos, como também pela linguagem utilizada. Por sua vez, a função crítica das sessões arcádicas objectivou estes propósitos, submetendo ao exame rigoroso dos dois censores destinados a cada sessão as composições que eram, para tal, de produção obrigatória. Mediante as emendas públicas, sucedia-se o trabalho individual de auto correcção, na presença da sociedade arcádica.

Se atentarmos em algumas das composições nitidamente clássicas de Garção, poderemos questionar-nos acerca da existência possível das categorias acima mencionadas. Poder-se-á apontar a beleza e a grandiosidade de uma imagem como a de Prometeu agrilhado – *Com um agudo cravo de diamante / O peito traspassado; / Convulso o rosto e tinto em negro sangue, / Que brota da ferida [...] –* ⁽²²⁾, ou de versos de tema não tão clássico como *Súbito o céu azul se ficou vendo: / Desfaz-se a branca espuma pelos mares; / Adormecem os ventos em bonança* ⁽²³⁾. No entanto, o novo ou o fora do comum, promotores de uma renovação mental, consideram-se ausentes, exceptuando a modernização dos termos linguísticos, também esta duramente defendida por Garção.

⁽²³⁾ Cf. *Idem, Ibidem*, vol. I, Soneto XVII, p. 19.

O elemento “novidade” parece não constituir prioridade num primeiro plano funcional do processo imitativo, facto que originou, posteriormente, duras críticas contra a actividade do *Bosco Parrasio* português. Para alguns, como Rebelo da Silva, *a Arcadia nunca saiu (e julgar-se-ia sacrílego, saindo!) do círculo restrito da imitação antiga*⁽²⁴⁾, limitando-se à suplantação do “péssimo gosto” que se prolongava desde o século anterior. Camilo não se coíbe, por sua vez, de responsabilizar os árcades pelo uso abusivo da tradição. A épica restauração da Poesia fora um arrojo *teatralmente fictício, trajado à romana, com umas nudezas epicuristas, ou uns desprendimentos estóicos de confeição poética*⁽²⁵⁾.

O valor negativo conferido, com frequência, à actividade imitativa, instituída no movimento clássico como princípio estruturante, corresponde a uma leitura parcial e redutora de todo o processo de imitação. A categoria “novo” é um elemento obtido *a posteriori*, numa estreita relação com a leitura, estudo e assimilação de uma tradição que, de forma alguma, se deve entender como anquilosadora.

5. A teorização sobre o conceito de Imitação, explanada em desenvolvimentos divergentes, constrói-se sobre a ambiguidade profunda que o par Imitação / Original encerra.

Cândido Lusitano apresenta a imitação como sendo essência da poesia, partindo do pressuposto de que a etimologia grega apresenta poesia como *feitura*, tornando-se o poeta, por consequência, o *criador*. Consequentemente, a criação consistiria nas novas imagens produzidas a partir da imitação das coisas. O autor não se distancia da concepção aristotélica do conceito como inerente à condição humana. No entanto, não se satisfazendo com as restrições que os diferentes modos de imitar, em Aristóteles, colocavam ao alcance da imitação, adopta a definição de poesia, da autoria de Luzán: a

⁽²⁴⁾ Cf. SILVA, Luís Augusto Rebelo da, *Arcádia Portuguesa*, p. 8.

⁽²⁵⁾ Cf. CASTELO BRANCO, Camilo, *Curso de Literatura Portuguesa*, p. 173.

poesia seria *imitação da natureza no universal, ou no particular feita em versos para utilidade, e para deleite dos homens*⁽²⁶⁾.

A beleza, instituída como fim a que tende a poesia, depende do objecto e do modo de imitação. No seguimento de Muratori, Cândido Lusitano especifica as categorias de universal e particular de Luzán, alargando o objecto de imitação poética a todas as coisas compreendidas nos três mundos muratorianos, respectivamente material, humano e celeste. Este alargamento do objecto poético torna, assim, a poesia uma arte abrangente, distinguindo-se das restantes pela infinitude dos sujeitos que poderia imitar. Identificada a matéria da beleza poética, o teórico esclarece os modos que possibilitariam esse efeito: o poeta, ou acharia *coisas, e verdades novas, estranhas, e maravilhosas*, que por si mesmas fossem motivo de admiração, ou, recorrendo às verdades já conhecidas, trataria de “pintar bem com vivas cores, e maravilhosos artifícios as mesmas verdades, que por si mesmas não são admiráveis, nem estranhas”⁽²⁷⁾.

O artifício poético torna-se condição fundamental para a acessibilidade da poesia *aos entendimentos alheios*. O autor valoriza progressivamente, ao longo da sua reflexão, o elemento “novidade”, crucial para a excelência poética. Este elemento concretiza-se numa expressão curiosa, da autoria de Muratori, que remete para as *verdades, que outros observam mal, e que raras vezes, ou nunca, as costuma representar a natureza aos sentidos, à fantasia, e ao engenho*. Refere-se Cândido Lusitano às «verdades peregrinas», naturalmente maravilhosas e novas, e em relação às quais se dispensa um trabalho laborioso do artifício. Para percepcioná-las, a observação cuidadosa dos objectos, ou, dito de outra forma, de todas as coisas compreendidas nos três mundos já referidos, constituía uma tarefa que exigia, do poeta, excelência e valor.

⁽²⁶⁾ Vide Francisco José Freire, *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico*, Liv. I, Cap. III, p. 25.

⁽²⁷⁾ Cf. *Idem, Ibidem*, Liv. I, Cap. XI, p. 58.

O tratamento que Freire confere à imitação releva, particularmente, a categoria da novidade, expressa, quer nos modos de imitação que garantem a beleza poética, quer nas *verdades peregrinas*, que exigem uma acuidade de leitura dos objectos possíveis de poetização. O exercício da fantasia e o uso do artifício poético, de importância acrescida, são rigorosamente regulamentados pelo autor, procurando decerto refrear a ambiguidade que o Pe. Bluteau, anos antes, havia referido: “O engenho humano é o Sol do Microcosmo; também luz entre nuvens, e com resplendor ambíguo se comunica”⁽²⁸⁾.

A *Arte Poética* de Cândido Lusitano, enquanto «vangelo locale», explicitou regras e princípios claros e fundamentados, que permitiriam a concretização do objectivo de Luís António Verney, ou seja, a regulamentação da actividade poética portuguesa, e a formação dos bons e bem-vindos poetas da Nação. No entanto, o seu tratado é pedagógico, não polémico, normativo, não especulativo.

O conceito de original, na poética de Freire, é resolvido pacificamente pelo recurso ao artifício e à imaginação. No entanto, a relação entre a tradição e os elementos que comportam novidade cedo resultará em ambiguidades para que a sua própria reflexão conduza.

Para compreender a dupla movimentação poética entre a imitação e a originalidade, que Garção protagonizará, é de particular relevância a teorização que se pratica no Norte da Europa.

Em 1759, Edward Young, nas suas *Conjectures on Original Composition*, entende a imitação como um processo bidireccionado: ou se imita a Natureza, de que resultam os Originais, ou os autores. A primeira acção legitima a expansão da República das Letras, porque dela são responsáveis homens de génio; da segunda, obtém-se o efeito imediato, mas perene, do reconhecimento. A posição de Young, relativamente à

⁽²⁸⁾ Vide *Prosas Portuguezas, Recitadas em diferentes congressos Academicos, pelo Padre D. Rafael Bluteau, Clerigo Regular*, Lisboa Occidental, Na officina de Joseph Antonio da Sylva, MDCCXXVIX, vol. II, p. 11.

aplicação do conceito de imitação ao interior da literatura, revela-se claramente negativa, ao associar o conceito de “original” ao de “manufatura”, e ao de “imitador” o de “mecânica”, sendo que o primeiro cresce, tendo como ponto de partida o génio, e o segundo advém de materiais preestabelecidos.

A crítica de Young não ignora, no entanto, a legitimidade dos autores clássicos. Segundo o autor, estes teriam sido originais por acidente, sendo que os possíveis modelos subjacentes às suas obras permanecem desconhecidos. Seria o caso de Homero, Anacreonte ou Píndaro, por exemplo. Porém, o uso da tradição poderia, sim, constituir obstáculo ao desenvolvimento do génio natural: “Illustrious Examples engross, prejudice, and intimidate. They engross our attention, and so prevent a due inspection of ourselves; they prejudice our Judgment in favour of their abilities, and so lessen the sense of our own; and they intimidate us with the splendor of their Renown, and thus under Diffidence bury our strength”⁽²⁹⁾.

Apesar da negatividade das suas palavras, Young não se distancia da posição defendida por Dryden. Os Antigos tinham imitado a natureza exemplarmente, descobrindo os melhores meios para que a poesia tivesse como fim último a causa do deleite. Estudá-los significava, conseqüentemente, estudar a própria natureza⁽³⁰⁾. O espaço incómodo, limitado, de um lado, pela tradição que se impõe como necessária e, por outro, pela originalidade a que esta conduz, transforma-se no verdadeiro tema de discussão da poética *neo-clássica*.

O processo de imitação apresenta, pouco a pouco, o seu próprio contraponto. Samuel Johnson ficciona esta problemática de forma admirável. O *happy valley*, sobejamente descrito no início da obra *Rasselas*, apresenta-se como um espaço de equilíbrio, dentro do qual se cultivavam todas as artes. A limitá-lo, uma cadeia de montanhas. Só uma caverna possibilitava o contacto com a diversidade do mundo, a

⁽²⁹⁾ Vide YOUNG, Edward, *Conjectures on Original Composition*, §59.

⁽³⁰⁾ Vide DRYDEN, John, “An Essay of Dramatic Poesy” in *Neo-Classical Criticism, 1660-1800*, p. 76.

qual era traduzida ao jovem príncipe Rasselas através da perspectiva profundamente negativa dos sábios responsáveis pela sua educação. A sua demanda pelo conhecimento implica forçosamente o abandono da felicidade instaurada, transformando-se a travessia da caverna num processo de descoberta e iluminação interior: “I read all the poets of Persia and Arabia, and was able to repeat by memory the volumes that are suspended in the mosque of Mecca. But I soon found that no man was ever great by imitation. My desire of excellence impelled me to transfer my attention to nature and to life. [...] I could never describe what I had not seen; I could not hope to move those with delight or terror, whose interests and opinions I did not understand”⁽³¹⁾.

A ficção de Johnson problematiza, igualmente, a abrangência e proficuidade da imitação, relevando a natureza humana como fonte principal de conhecimento e observação. Especificando os pressupostos de Young, Johnson faz derivar a excelência, não da imitação, de que não prescinde enquanto processo de aprendizagem, mas do contacto directo com as realidades humanas mais diversas.

A este movimento de aproximação à natureza humana contrapõe-se a exigência de universalidade imitativa dos caracteres, afectos ou acções, garantindo assim o segundo fim da poesia, respectivamente, a instrução. Este carácter de utilidade requer uma identificação imediata do ouvinte/leitor com os objectos imitados, sendo as dificuldades interpretativas auxiliadas por um uso racional do artifício. Ao poeta cabe a penosa função de representar a natureza no que esta tem de melhor, efectuando-se assim uma operação delicada de selecção de elementos diversos. No entanto, as linhas de reflexão apontadas pelos teóricos ingleses pareciam querer escapar a essa obrigatoriedade do universal, direccionando-se para um concreto que se situava para além das montanhas do *happy valley*. Neste sentido se compreendem as palavras de Marmontel que, meio século antes, afirmava ser a melhor invenção aquela que não nos afasta de nós mesmos.

⁽³¹⁾ Cf. JOHNSON, Samuel, *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, p. 61.

Os rígidos princípios da teoria clássica foram criando, progressivamente, os seus pontos de resistência, ganhando as finalidades da produção poética uma nova abrangência: “[...] la poésie [...] elle semblait disposer les choses avec le plein pouvoir d’un dieu [...]”⁽³²⁾.

6. O segundo movimento poético de Garção, sustentado na poética clássica, realiza-se numa *viva descrição das coisas*.

[...]
Uns versos morrem logo, outros, seguros
Do tempo e da inveja, estimações
Merecem bem aos séculos futuros.

Vede-o nos Sás, Ferreira e Camões:
Mas é que nestes houve a rija lima
Que o grão Flaco inculcava aos seus Pisões.⁽³³⁾
 [...]

Garção seguiu a *rija lima* horaciana, e nela radica a sua concepção de originalidade. A maior parte das suas composições obedece a uma produção de moldes clássicos, quer nos temas abordados, quer na linguagem ou na rigidez da forma poética. Atingindo, momentaneamente, alguma graciosidade, esses poemas parecem solidificar um modo de se fazer poesia, ao qual o leitor facilmente apresentaria resistência: uma poesia académica, escolarizada, trabalhada sobre modelos que logo se reconhecem, como é o caso de Camões. Atente-se, por exemplo, no último terceto do soneto XI: *E desde então que sempre os olhos vejo, / Esses olhos pequenos e traidores, / Que, para me matar, me não mataram.*

Os contornos do feminino são claramente horacianos, não conseguindo Garção senão um falso brilho poético: *Contigo, Lídia, moram os Amores, / Moram as Graças,*

⁽³²⁾ Cf. MARMONTEL, “La Création Poétique”, in KIBEDI-VARGA, Aron, *Les Poétiques du Classicisme*, p. 124.

⁽³³⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. I, Sátira III, p. 238.

Lídia, na verdade, /Que no reino de Amor a liberdade/ Sempre viveu sujeita a mil temores⁽³⁴⁾.

As personagens mitológicas, por sua vez, contribuem para a majestosa autoridade do poeta que, apresentando semelhante estatuária, revestida de uma linguagem profundamente erudita, poetiza o método de superação dos erros da poesia barroca. O séquito de Garção, a transbordar de Janos, Didos, Eneias, Górgonas e Ninfas, alicerçava o seu esforço reformador, com o mesmo vigor com que D. João V erguera a sua imponência em Mafra.

Não negando a nobreza da Virtude, Lisboa ruíra. A cidade que o orgulho despótico de Sebastião José reedificava era desenhada com traço moderno. Assim a leitura de Horácio por Garção já não era, de igual modo, a de Camões. E porque, em poesia, é também de palavras que se trata, a linguagem legitimava a mudança.

O modelo teria forçosamente que constituir, para os poetas em formação, um mestre da pureza do seu idioma. Também relativamente à linguagem utilizada se criticou a produção poética seiscentista: “Imitam o pior, mas não imitam / Os versos mais canoros e correntes, / A sisuda dicção, a frase pura [...]”⁽³⁵⁾.

É certo que a mestria linguística não legitima, por si só, o movimento posteriormente designado como Classicismo. No entanto, a insistência arcádica na reforma da língua é fundamental para se poderem repensar os modos de produção poética. Aguiar e Silva, relativamente a este ponto, considera a concepção de Classicismo, enquanto movimento fundado na urgência da recuperação da pureza da língua, como *atitude literária eminentemente estéril*⁽³⁶⁾. Ora, para se obter da poesia o que Verney ditara como definição, isto é, uma *viva descrição das coisas*, assume-se a língua como campo privilegiado para promover a restauração da poética portuguesa. A vertente *neo* do classicismo português afirmar-se-á, fundamentalmente, por uma nova

⁽³⁴⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. I, Sonetos XI-XII, p. 13-14.

⁽³⁵⁾ Cf. *Idem, Ibidem*, vol. II, Sátira II, p. 228.

⁽³⁶⁾ Vide SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, p. 506.

linguagem, legitimada por uma construção frásica natural, um léxico renovado, atribuindo à língua portuguesa uma elasticidade até então desconhecida.

Volte-se a Horácio. A subtileza e a cautela constituem, para o poeta latino, virtudes orientadoras do processo de escolha das palavras: “[...] magnificamente dirás se, por engenhosa combinação, transformares em novidade as palavras mais correntes”⁽³⁷⁾.

Garção dedicou a sua segunda sátira ao tema da renovação da linguagem. E nela, à semelhança do que fizera relativamente à sua doutrina sobre a imitação, torna clara a atitude a tomar no que diz respeito à modernização da língua portuguesa. Opondo-se uma vez mais à imitação servil, deve o poeta seguir o exemplo dos seus modelos, mas com *gosto livre, polida dicção e frase nova*. O árcade entende que, servindo as palavras para explicitar ideias⁽³⁸⁾, não basta a transposição dos termos quinhentistas para uma poesia imbuída de espírito renovador: *Mudam-se os tempos, mudam-se os costumes: / Camões dizia ‘imigo’, eu ‘inimigo; / O ponto está em que ambos expliquemos / Aquilo em que pensamos*.

A vitalidade do que é novo ganha uma outra força nesta composição, relevando-se dois termos que assumem importância significativa: «energia», discursiva ou frásica, e «força». Tornavam-se, o *génio longo* e o *escolhido estudo*, requisitos para a sua concretização.

Garção mais não defendia que a associação tradicionalmente equilibrada entre “arte” e “engenho”. O tom aforístico dos seus versos finais fundamenta qualquer iniciativa que se direccionasse para a diferença: [...] *ouvir a todos, / Seguir a poucos*⁽³⁹⁾. De facto, ser-se fidalgo *da casa do Deus louro* exigia a adequação de uma nova linguagem a uma nova natureza.

⁽³⁷⁾ Cf. Horácio, *Arte Poética*, p. 59, vv. 46-48.

⁽³⁸⁾ Cf. LEIBNIZ, G. W., *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano*, Livro III, Cap. I, p. 187.

⁽³⁹⁾ Vide GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. II, Sátira II, p. 232.

Não se pode contornar a inevitabilidade da pergunta: Correia Garção radicou, insistentemente, a consecução dos objectivos arcádicos na imitação. Porém, que utilidade teria uma expressão renovada, constituindo as realidades a imitar típicos ‘quadros’ clássicos, com expressões verdadeiramente magistrais em autores como Homero, Ovídio ou Virgílio? A «energia» e o «génio», se referentes de um processo que visava primeiramente a recuperação da harmonia e equilíbrio na produção poética, ganham uma abrangência totalmente diversa quando aplicados a naturezas concretas.

O conceito de Natureza, no contexto do Classicismo, reporta-se à natureza humana, nas suas variadas dimensões, alargando-as Muratori à escala de infinito. Por sua vez, Horácio realça a simplicidade como virtude intrínseca ao processo de composição. A genialidade do poeta residiu, então, na selecção dos elementos ou temas. Hernâni Cidade remete-nos para a inquietação que a diversidade de naturezas a imitar provocava: “Vamos ouvir confidências de almas perturbadas pela grande crise do século; protestos e revoltas contra uma organização colectiva em que o homem novo já não cabe; entusiasmos perante uma natureza que com novos e imprevisíveis aspectos, provocava novo interesse e emoção”⁽⁴⁰⁾.

Garção não podia continuar a *pintar à sombra do cerrado bosque / A rápida corrente*⁽⁴¹⁾. Assiste-se, percorrendo a sua poesia, a um intrometimento subtil de novos temas, socorridos de uma nova linguagem. Atente-se na cuidadosa alternância que a Ode IV apresenta. Numa composição dedicada à virtude, é possível adivinhar-se um poema tradicionalmente clássico. O poeta não desilude o leitor: os primeiros versos esboçam o quadro recorrente de Prometeu agrilhado. A construção frásica, a linguagem utilizada, os termos elevados, são naturalmente clássicos. Todavia, reconstruída a imagem que identifica Garção com a escola por que pugnava, surge um

⁽⁴⁰⁾ Cf. CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II, p. 252-253.

⁽⁴¹⁾ Vide GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. I, Ode XXV, p. 152.

momento em que presenciamos, ao que parece, uma poesia nova: *Oh Sousa esclarecido! / Varra o credor soberbo a pobre casa / C'o desabrido alcaide:/ Dorme no duro chão tão descansado / Como no leito brando [...]*⁽⁴²⁾. Num poema longo, cuja forma poética exigiria um tema nobre, surgem dois versos totalmente desprovidos de qualquer tom clássico. Estaria Garção a acusar uma possível imitação de Tolentino? Ou a sua leitura de Horácio conduzia-o à resistência, em relação às ambiguidades que a sua própria tradição não resolvera?

Na Ode XVIII, o poeta não partilha da presença harmoniosa dos seus modelos. A forma escolhida far-nos-ia partir desse pressuposto. No entanto, as ‘companhias’ de Garção são-lhe incómodas, não só na ficção imaginada, como na realidade de composição, sendo que estes não se identificam com os versos praticados no seio do Monte Ménilo: *Cercado de pedreiros, de vorazes / Carpinteiros, ladrões ou cervais lobos, / Que a bolsa me atassalham, que esfaimados / A fêria me apresentam; [...]* *Sibilantes petardos, doutra parte, / C'o tijolo me quebram os ouvidos! / Jornais, carretos, cal, são mil pelouros / Que silvam pelos ares.* Aquilo que Garção nos apresenta não é a linguagem de Tolentino, mas um sujeito perturbado pelo ruído provocado por figurantes comuns, homens de trabalho das ruas de Lisboa. Uma natureza transposta para poesia com *gosto livre, polida dicção e frase nova*. Garção praticava um novo uso da imaginação.

7. A imaginação foi objecto de rigorosas regulamentações teóricas, assumindo contudo um papel essencial na consecução das duas finalidades da poesia.

Adam Smith problematiza, de forma sucinta e clara, a ampla discussão teórica que o longo século XVIII encerra sobre as faculdades da imaginação. Segundo o autor, referindo-se à importância regulamentar das regras que assegurariam a prudência,

⁽⁴²⁾ Cf. *Idem, Ibidem*, Ode IV, p. 89.

afirma que “[...] the most perfect knowledge of those rules will not alone enable him to act in this manner: his own passions are very apt to mislead him; sometimes to drive him and sometimes to seduce him to violate all the rules which he himself, in all his soberb and cool hours, approves of”⁽⁴³⁾.

Cândido Lusitano, como contemporâneo da discussão, dedica praticamente toda a segunda metade do primeiro livro da sua *Arte Poética* à questão da imaginação. Recorrendo a termos como «fantasia» e «imagem», o árcade estava consciente da pouca naturalidade com que o tema, até então, era abordado: “[...] quase todos os que escreveram da Arte Poética [...] não nos deixaram instrução alguma sobre a fantasia”⁽⁴⁴⁾.

Estabelecendo uma definição suficientemente abrangente, o autor delimita o campo de acção da fantasia, tomando, novamente, Muratori como fonte principal. Compartimentando a alma em duas parte estanques, respectivamente apreensiva superior, ocupada pelo entendimento, e apreensiva inferior, esta território da fantasia, Cândido Lusitano perpetua os contornos negativos de uma faculdade que, segundo a tradição, era tida como ambígua. A sua definição aproxima-se da reflexão de um autor como Thomas Hobbes. A concepção hobbesiana da mente como reservatório de imagens, apreendidas pelos sentidos⁽⁴⁵⁾, é longamente explanada pelo teórico português: “Todo o objecto que, se representa aos olhos, aos ouvidos, e aos outros sentidos, lança um compêndio, uma imagem, uma semelhança de si mesmo, a qual sendo recebida pelos sentidos, passa pelos nervos, e órgãos corpóreos, até que chega a imprimir-se em o nosso cérebro”⁽⁴⁶⁾. Mediante este processo, à fantasia foi destinada a função de apreender e conhecer as imagens recebidas, constituindo ofício do entendimento a

⁽⁴³⁾ Cf. SMITH, Adam, *Theory of Moral Sentiments*, Parte VI, Cap. III, §1.

⁽⁴⁴⁾ Vide FREIRE, Francisco José, *Arte Poética...*, Livro I, Cap.XV, p. 85.

⁽⁴⁵⁾ Cf.HOBBS, Thomas, “Answer to sir William D’Avenant’s Preface before Gondibert”, in *Os Prazeres da Imaginação*, p. 34.

⁽⁴⁶⁾ Cf. FREIRE, Francisco José, *Arte Poética...*, Livro I, Cap. XV, p. 86.

inquirição da verdade dos objectos armazenados na memória. Porém, apesar de auxiliar o entendimento, a imaginação estava longe de se afirmar como virtude.

A categorização das imagens, segundo o tipo ou modo de formação, pretendeu-se eficaz e esclarecedora. De acordo com Cândido Lusitano, as imagens podem-se formar de três modos possíveis: pelo entendimento, sem interferência da fantasia, pela colaboração de ambos, ou pela fantasia, sem intrometimento da razão. Por sua vez, as imagens distribuem-se em dois grupos distintos: por um lado, o poeta poderá recorrer às imagens que se obtêm naturalmente pelos sentidos, designando-se como simples e naturais, ou, por outro, fará uso das imagens fantástica artificiais, obtidas através do emprego das figuras de estilo.

Este esforço normativo de Cândido Lusitano não resolve, por si só, as questões mais incómodas. Ao poeta era aconselhado o segundo modo de produção de imagens; porém, deveria empregar ambos os tipos existentes, assumindo-se a Razão como reguladora da acção produtiva do poeta. Mas, como agir perante os *raptos* e *êxtases* da fantasia?

O poder de associação de ideias, enquanto recurso profícuo da inteligência, poderia incorrer igualmente em associações livres e irracionais, contra as quais Locke rigorosamente se manifestara: “[...] se os homens não quiserem ter trabalho a declarar o sentido das palavras que usam e não os pudermos obrigar a definir os seus termos, o menos que podemos esperar é que em todos os discursos onde alguém pretende instruir ou convencer outrem, essa pessoa use sempre as mesmas palavras com o mesmo sentido. Se assim se fizesse [...], muitos dos livros existentes poderiam ser dispensados; [...]”⁽⁴⁷⁾. A abordagem lockiana via com austeridade as liberdades possíveis da imaginação poética. Lusitano, por sua vez, tenta regrá-las, associando o êxtase poético à acção do entendimento. O furor, servindo de fundamento à fantasia, auxiliava, simultaneamente a razão esclarecendo-a, pelo facto de produzir imagens, ou

⁽⁴⁷⁾ Vide LOCKE, John, *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, vol. II, Livro III, Cap. XI, §26, p. 714.

verdadeiras, ou verosímeis. Organizando uma matéria discutível e perigosa sobre o critério da verdade, Cândido Lusitano normatizou o uso da imaginação, defendendo simultaneamente a legitimidade da verosimilhança.

Assiste-se ao desenvolvimento progressivo de uma teorização que, no seu rigor estrutural, proclama os seus próprios contrapontos. A *Arte Poética* de Cândido Lusitano foi o *livro* possível, tendo em conta o contexto político de carácter censório, e a abertura mínima do intelecto português às grandes questões que enformavam a Europa iluminista. A sua orientação seguiu as directivas de Locke; partilhou do negativismo de Thomas Hobbes; procurou explicitar um processo rigoroso e controlado de aprendizagem poética, de modo a evitar a refutação ou contorno dos princípios de produção da poesia (risco esse para que Smith tivera o cuidado de advertir). Apesar disso, o «novo» classicismo teria de marcar a sua diferença relativamente à tradição. Cândido Lusitano tomara a moderação como virtude transversal do pensamento. E impor-lhe um rigoroso sistema de controlo, suportado pelos princípios e regras das poéticas clássicas, era método a que o espírito analista setecentista já não correspondia.

Evitando o confronto com a reflexão teórico-literária que lhe era contemporânea, bem como a complexidade que lhe era inerente, Joseph Addison tornou-se responsável pela reabilitação da faculdade da imaginação. Os seus ensaios, de publicação periódica, mais não pretendiam do que “[...] tirar a filosofia dos gabinetes e das bibliotecas, para os salões de chá e os cafés”⁽⁴⁸⁾. O intelectual britânico conseguiu, logo no início do século, dissertar sobre temas que se criam de complexidade acrescida, contribuindo de forma decisiva para a formação de uma teoria geral das artes.

Addison toma como ponto de partida o princípio lockiano da associação de ideias, explicitado no Livro III deste autor. De acordo com o ensaio, Locke radica o engenho na reunião de ideias e na correspondente associação das mesmas à perspicácia e originalidade, de forma a produzir imagens agradáveis através da semelhança e

⁽⁴⁸⁾ Cf. ADDISON, Joseph, *Os Prazeres da Imaginação*, Ensaio nº 10, p. 15.

coerência estabelecidas entre elas⁽⁴⁹⁾. Addison alarga este princípio às emoções e imagens, revalorizando, por um lado, a proficuidade do exercício da imaginação e, por outro, contribuindo para a compreensão das diferenças que complexificam a constituição de um padrão de “gosto”.

As categorias, já anteriormente enunciadas, do “novo”, do “grandioso” e do “belo” são retomadas pelo autor, nomeadamente a primeira. Relativamente a esta, Addison parece incorrer numa linha de reflexão que o afasta claramente de tradições anteriores, como a que fora defendida por Thomas Sprat. Contrariamente a este, relevam-se as potencialidades da multiplicação das imagens, por virtude do exercício transfigurador da imaginação, evitando-se uma linguagem poética retoricamente sóbria, e demasiadamente próxima do *espelho da Natureza*⁽⁵⁰⁾. O escritor detém o poder de reter, alterar, compor as imagens acumuladas na mente, transformando-as, cedendo-lhes outras formas mais agradáveis à imaginação, obtendo-se assim um prazer tão grandioso ou arrebatador como aquele causado pelo entendimento.

Addison torna-se, deste modo, responsável pela inversão dos tópicos de reflexão tradicionais: os objectos da arte não se valorizam pela sua maior ou menor proximidade para com a Natureza; os produtos desta realçam-se, sim, pela sua proximidade em relação aos objectos da arte. A criatividade suplanta a imitação, embora esta seja essencial para que o escritor cultive o seu poder de imaginar intensamente: “O poeta deveria ser muito versado em tudo o que é nobre e imponente nas produções de arte [...]. Vantagens como estas ajudam a abrir os pensamentos de um homem, e a ampliar a

⁽⁴⁹⁾ Cf. LOCKE, John, *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, vol. I, Livro II, Cap. XI, §2, p. 189-191.

⁽⁵⁰⁾ Veja-se, a propósito, um excerto de Jonathan Swift, retirado da obra *A Tale of a Tub*, datada de 1704: “Mas quando a Fantasia de um homem se escarrancha sobre a Razão, quando a Imaginação colide com os sentidos, e o entendimento comum, bem como o senso comum, são postos porta fora [...] [q]uão baços e insípidos nos parecem os objectos transmitidos pelo veículo da ilusão? Quão mirradas são as coisas, tal como surgem no espelho da Natureza?” (*vide The Works of Jonathan Swift, with Memoir of the Author*, Edited by Thomas Roscoe, London: Henry G. Bohn, vol. I, 1850.).

sua imaginação, vindo a exercer por isso a sua influência sobre todas as espécies de escrita, se o autor souber fazer deles o uso certo”⁽⁵¹⁾.

Os prazeres da imaginação, aplicados à literatura, resultariam da acção de comparação mental, entre as ideias resultantes dos objectos observados na natureza, e a sua representação. Não só se obteria o efeito do deleite, como a atitude comparativa serviria também “[...] para espicaçar e encorajar a nossa busca de verdade”. Uma vez que operações como distinção e discernimento são próprias do entendimento, Addison legitimava as faculdades da imaginação, à semelhança dos teóricos que lhe eram contemporâneos, sobre o critério da verdade.

A audácia de Addison vai um pouco mais além, ao abordar a “escrita à maneira dos contos de fadas”, tal como a havia concebido Dryden. Mais uma vez, este modo de composição exigia do poeta, por um lado, uma imaginação de foro extraordinário e, por outro, o estudo aturado das tradições lendárias e populares, elementos de valor estritamente funcional. Novamente, a imaginação assume a sua vertente pedagógica, sendo que o emprego desta forma de escrita fomentaria o desenvolvimento de noções vitais que nos são imputadas ao longo da infância.

Parecendo atingir-se o ponto alto da apologia da imaginação, Addison, no seu Ensaio nº 20 reconhece os seus limites e defeitos, relativamente ao entendimento. Certamente influenciado pelas novas dimensões da realidade física, a que o conhecimento científico conduzia, o autor denota a incapacidade da imaginação em acompanhar a verdadeira amplitude da relação das coisas, um abstracto que o entendimento, por via da observação, análise e dedução, seria capaz de contemplar.

⁽⁵¹⁾ Cf. ADDISON, Joseph, *Os Prazeres da Imaginação*, Ensaio 417, p. 76-77.

8. O segundo movimento poético de Garção, inovador na sua essência, caracteriza-se por um enquadramento complexo na tradição dele contemporânea.

A abundante produção escrita sobre questões teóricas, entendidas como fundamentais na reflexão clássica sobre literatura, apresenta faces tão diversas quanto a complexidade do século iluminista.

Os avanços britânicos, relativamente aos temas da imaginação e do gosto, suplantaram o apego rigoroso a uma tradição radicada num exercício limitativo de imitação. A suportar esta teorização encontra-se uma nova abordagem da natureza, distante da que fora poetizada por Boileau, na sua *Arte Poética*. À “nature fertile en Esprits excellens, que sait entre les Auteurs partager les tallens”⁽⁵²⁾, Shaftesbury contrapõe uma natureza plástica, aproximando-se da antinomia de Young – Original/Manufatura *versus* Imitação/Mecânica –. Vê-se o poeta investido de um poder já anteriormente realçado por Addison, mas agora com configurações específicas em Shaftesbury. Este concebe o poeta como a “[...] second Maker: a just PROMETHEUS, under JOVE [...]”⁽⁵³⁾, o qual não se limitaria a imitar as formas exteriores. O seu exercício de imitação dirigir-se-ia para o que o autor designa como «*inworking*», o princípio criativo da natureza. Coleridge, posteriormente, irá partilhar da mesma noção de Shaftesbury, salientando que, “If the artist copies the mere nature, the «natura naturata», what idle rivalry!... you must master the essence, the «natura naturans», which presupposes a bond between nature in the higger sense and the soul of man”⁽⁵⁴⁾.

Shaftesbury constrói a noção de um todo harmonioso, plástico, transformável, poeticamente transposto por Pope. A natureza do autor do *Advice* é a mesma do poeta: “Nothing is foreign: parts relate to whole; / One all-extending, all-preserving soul / Connects each being, greatest with the least; / Made beast in aid of man, and man of

⁽⁵²⁾ Cf. *Arte Poetica de Boileau, Traduzida do francês pelo Excellentissimo Conde de Ericeira*, Canto I, Estrofe 3.

⁽⁵³⁾ Cf. SHAFTESBURY, *Soliloquy: Or, Advice to an Author*, vol. I, Sect. 3, p. 129.

⁽⁵⁴⁾ Vide SAMBROOK, James, *The Eighteenth Century, The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700-1789*, London: Longman, 1993.

beast;/All served, all serving: nothing stands alone; / The chain holds on, and where it ends, / unknown”⁽⁵⁵⁾.

Cândido Lusitano, por sua vez, recorrendo a termos como ‘pintar’ ou ‘representar’, entende que imitar poeticamente corresponde à acção em “[...] que se veste uma coisa de imagens e se exprime com pensamentos, ou belos, sensíveis, claros, novos, ou evidentes, que o entendimento a percebe sem trabalho, especialmente por meio a fantasia, e fica tendo um gosto tão particular, que nos parece, que estamos vendo a tal coisa”⁽⁵⁶⁾. A relevância atribuída à visualização assume particular importância num autor como Correia Garção, cuja produção poética parece, progressivamente, procurar um espaço pacífico de concretização.

A poesia de vertente clássica concretizara-se, como já foi referido, segundo as regras da Arcádia: a moderação, a adequação da linguagem ao tema, a coerência de composição, o uso racional da fantasia. Todas elas possibilitam a reconstituição de cenas clássicas, representando uma natureza idealmente homérica, virgiliana ou horaciana. Porém, a aplicação de noções como ‘natureza plástica’, ‘visualização em poesia’ ou ‘transfiguração pela imaginação’, não é profícua na vertente classicizante de Garção. Embora surjam alguns momentos que denotam a alteração de temas poéticos, como é o caso dos quinze sonetos dedicados à calva do Pe. Delfim, só quando se inicia a leitura de poemas mais longos se identificam sinais concretos de mudança.

António José Saraiva, na sua edição crítica das *Obras Completas* de Garção, mantém a ordem das composições, presente na primeira edição, realizada pelo irmão do poeta, em 1778, e sublinhada pela edição de Roma, esta de 1888. Se a ordenação dos poemas postumamente editados sofreu, ou não, a influência de Garção, é questão a que ainda hoje não se pode responder. O certo é que a ordem estabelecida permite uma

⁽⁵⁵⁾ Cf. POPE, Alexander, *Essay on Man*, Ct. III, VV. 21-26.

⁽⁵⁶⁾ Cf. FREIRE, Francisco José, *Arte Poética...*, Livro I, Cap. V, p. 31.

leitura extraordinariamente enriquecedora, ainda que não seja este factor estritamente necessário para se abordar a dupla movimentação poética do autor.

No prefácio à edição crítica, Saraiva refere-se ao segundo veio da poesia de Garção já presente no conjunto de sonetos, nomeadamente a composição *O louro chá no bule fumegando*, sobejamente conhecida. Esta constituiria uma primeira tentativa de expressão directa de impressões do quotidiano⁽⁵⁷⁾. Consequentemente, as Odes IV e XVIII, com especial relevância para esta última, já referida no ponto 5.

Atente-se, no entanto, à Ode XXXVIII. Garção abandona a linguagem alegórica, o rigor com que forçava a própria língua, optando por um outro método:

[...]
Ir c'o lápis no quadro debuxando
Dos Lápitais cruéis a antiga história.
E de Medusa a frente vingadora,
Me agrada e me recreia.⁽⁵⁸⁾

É certo que o poeta absorvera o princípio horaciano da poesia como pintura. No entanto, as suas composições atingem um outro nível de complexidade. A poetização de realidades possíveis não se restringe à construção de quadros de motivos clássicos. A acção de *Ir c'o lápis no quadro debuxando* afasta Garção da tradição horaciana: o debuxo, ou esboço, constituindo-se como apontamento necessário para um projecto de pintura, é também instrumento de exercitação do artista, no que diz respeito, quer à sua capacidade de compreensão da forma e da medida, quer à distinção entre o essencial e o supérfluo. Neste sentido, o segundo movimento poético de Correia Garção apresenta-se, não como um modo de composição regulamentado e acabado, mas como exercício de descoberta, de transposição de imagens, entendidas por Saraiva como «formas»⁽⁵⁹⁾, que Garção adapta à rigidez da forma e verso clássicos. Este exercício, à medida que procura uma nova extensão poética, torna legível um concreto, abundante em novos temas poéticos.

⁽⁵⁷⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. I, p. 36.

⁽⁵⁸⁾ *Idem, Ibidem*, p. 186.

⁽⁵⁹⁾ *Idem, Ibidem*, p. 38.

A produção poética resultante deste segundo movimento não corresponde tanto a “[...] uma pintura como fala [...]”⁽⁶⁰⁾; antes se concretiza por uma inclusão gradual de imagens e formas diversas, ou seja, a exercitação de uma nova poesia.

A Epístola I é uma das composições longas que melhor expõem uma nova *arte poética*, emergida à rivalia da doutrina proclamada na Arcádia Lusitana.

[...]
Dá-me conta da tua larga vida:
Desejo que me digas se inda presa
No pensamento trazes a cachopa;
Se com três companheiros numa banca
De pano verde ornada o whist jogas;
Se ouves falar Francês; e se inda lavra
O mal de que hoje tantos adoecem [...]⁽⁶¹⁾

Garção propõe, deste modo, uma aproximação da poesia à realidade, contrapondo-se a uma reflexão teórica que fundamentava a genialidade do poeta no afastamento da natureza, através do uso da fantasia. A sua proposta, pelo contrário, estrutura-se numa imaginação desinteressada, a qual, de acordo com Cidade, manifestava a tendência setecentista crescente em captar o real, através de uma *atenção mais aguda e esquadrihadora*⁽⁶²⁾. Para o poeta, transpunha-se a responsabilidade de uma nova visão da realidade. Não refutando a tradição que o formara, Garção resiste aos seus princípios e, naturalmente, sem prescindir de uma ironia extremamente dútil, escreve em poesia a despreocupação.

Seria esta a poética sem fogo criador, relembrando a crítica de Gaspar Simões⁽⁶³⁾, ou estaria Garção a interromper a identificação de ‘gostos’⁽⁶⁴⁾, com que o movimento da academia é, frequentemente, associado?

Leia-se um outro excerto, retirado da Epístola II⁽⁶⁵⁾,

[...]

⁽⁶⁰⁾ Cf. FONSECA, Pedro José da, *Elementos de Poética tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais célebres modernos*, Cap. V, p. 28.

⁽⁶¹⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol I. pg. 200.

⁽⁶²⁾ Cf. CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II, p. 251.

⁽⁶³⁾ Cf. SIMÕES, João Gaspar, *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, p. 143.

⁽⁶⁴⁾ Cf. FIGUEIREDO, Fidelino de, *História da Literatura Clássica*, 3ª Época, p. 174.

⁽⁶⁵⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. I, p. 203.

*O Nádegas, que viste esfrangalhado
A passapelo vir da pobre aldeia,
Porque lhe devo já uns tantos meses,
Me ralha e me governa focinhudo;
C'o rabo agasalhado, já capeia
As aias, as rascoas da cozinha.*

e atente-se nos versos que se lhe seguem:

[...]
*Agora te ris tu; e Manuel Gomes,
O nariz encrespando, te pergunta
Que fábulas são estas? Não lhe expliques
O sentido moral; deixa-o confuso:*
[...]
Dize-lhe que sou doido [...].

A ironia do autor evidencia-se, estando ele consciente do quão diferentes eram os seus versos. Regista-se em Garção esta dupla movimentação, de quem habita um espaço complexo: ora se assume como fervoroso propagador dos princípios de rigor clássico, compondo como ilustração, ora poetiza a sua própria solução para a ambiguidade, superando os modelos através de uma linguagem poética profundamente irónica e natural. Depreende-se o constrangimento causado pelos novos versos, através de afirmações como a de Pina e Melo: “[...] uma francesada que [...] empreendeu constituir um novo método, em que até as saloias podem ser espirituosas e discretas”⁽⁶⁶⁾. Ironicamente, Pina e Melo não fazia mais do que esclarecer o percurso com que Garção, por vezes de forma velada, renovava o classicismo luso.

O redireccionamento de Garção em direcção ao concreto não o desfilia do longo debate sobre a imaginação. O princípio do «inworking», de Shaftesbury aplica-se, especificamente, aos aspectos mais simples do quotidiano de Lisboa, raiando por vezes o burlesco. A grandeza heróica dos temas clássicos tornara-se incompatível com a multiplicidade de cenas que a cidade apresentava, com as personagens vulgares, os pormenores das salas burguesas, ou os meros objectos que as recheavam:

[...]
Ali te contarei como em Lisboa

⁽⁶⁶⁾ Cf. CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e de Literatura Portuguesas*, vol. II, p. 255.

*Se douram os carrinhos sem dinheiro;
 Como tufa o José; como o Lourenço,
 Que Duque foi no pátio, Conde em Sintra,
 Agora se vai pôr a chapeleiro;
 [...]*

O século XVII assistira ao desenvolvimento de uma vasta produção de poesia satírica, da autoria de poetas como Gregório de Matos. Alimentando uma Musa expulsa da cidade ideal, esta linha satírica em forma poética afirmava-se como contraponto da poesia oficial. Dela são traços característicos a exuberância dos temas grosseiros, sórdidos e, por vezes, repulsivos, ou o traço inconveniente. Correia Garção, como o excerto acima citado demonstra, não se afirma contra a poesia dita oficial, antes compõe no seguimento desta. No entanto, o intrometimento do quotidiano ultrapassa o burlesco, e recebe contornos estéticos, como nunca antes tinha acontecido em poesia, num português que era também novo. Afirmando-se contra a estética barroca, Garção não só compõe de acordo com os princípios da sua própria doutrina, como se suporta nessa mesma tradição para se distanciar definitivamente dos modos de composição barrocos, poetizando um real para além da caricatura.

9. A poetização do real, em Garção, obedece a requisitos específicos: espaço, (auto) crítica e ironia.

A concepção do espaço, tal como aqui se coloca, aplica-se concretamente à necessidade de maior extensão da forma poética para a variação de temas e imagens. *Abrir um novo caminho para o Pindo*⁽⁶⁷⁾ significava, na poesia de Correia Garção, um processo, cuja progressão se apreende apenas numa leitura conjunta de toda a sua obra poética.

As novas naturezas que se lhe apresentam requeriam o espaço que possibilitasse movimentos simultâneos de aproximação e afastamento, de recriação ou descoberta. O

⁽⁶⁷⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. I, Epístola II, p. 208.

excerto mencionado no ponto anterior, retirado da Epístola II, exemplifica esses mesmos movimentos: o poeta enuncia os novos temas da sua poesia, consciente do quão distantes se encontravam da lição dos Antigos e, porque não, dos Modernos. Todavia, a prudência clássica fá-lo recuar à tradição a que estava vinculado, atribuindo ao leitor a responsabilidade da escolha. O jogo de Garção com as expectativas de quem o lê concretiza-se nesta alternância compositiva, ora clássica, ora não clássica:

[...]
E se disto me ouvires te enfadasses,
Tangendo a doce Lira em brando verso,
Mil versos cantaria à tua Laura,
À tua Catarina, Dulcineia
Por quem vences Quimeras e Gigantes. [...]⁽⁶⁸⁾

Senão, atente-se na continuação da epístola. Conferindo a possibilidade da escolha, Garção reitera a sua:

[...]
Mas esta cena súbito se muda;
O Chico mostra rotos os sapatos;
Um quer lenços, outra quer roupinhas;
O Nádegas, dinheiro para a ceia;
À porta está batendo o alfaiate. [...]

A simultaneidade de acções, o incómodo causado pelo ruído, a balbúrdia de um povo até então sem voz, irrompem pela «sala de retratos» adentro. Garção vai *c'o lápis debuxando*, e as belas imagens de Marília, da nobre Dido, do Amor cruel, vão sendo depostas por uma linguagem clara, transparente, quase descritiva.

Estaria, porventura, Garção a antecipar o nacionalismo reverberante do turista das *Viagens na Minha Terra*, ou, perscrutando sob uma outra perspectiva, contrapunha o poeta, à sociedade que contextualizava a nobreza da Arcádia, a realidade esmagadora que essa mesma conjuntura ignorava? O percurso do poeta parece contornar qualquer intenção de natureza social. O uso das novas «formas», retomando o termo de Saraiva, obedece a objectivos estéticos que se relacionam com o exercício de composição poética. A poesia de Garção não procura o espaço para a afirmação de uma classe social

⁽⁶⁸⁾ Cf. *Idem, Ibidem*, p. 206.

determinada; antes delineia imagens e temas que não integravam a tradição clássica propagada pela Arcádia.

Assumida como instituição, a crítica garantira, no início da actividade da Arcádia Lusitana, a legitimidade da epígrafe latina e lema arcádico, *Inutilia Truncat*. Embora não a defina, Correia Garção concebe-a como instrumento crucial para se renovar a poesia, dos excessos cometidos pelo Barroco, concretizando-se no trabalho meticuloso de correcção das composições produzidas pelos pastores. Não prescindindo de alguma ironia, o mentor da Arcádia entendia o sistema da crítica como “ [...] fenómeno literário [...] que era em Portugal espantoso prognóstico de desastre e que não era visto entre nós com menos susto do que um eclipse entre os Godos. [...] sem a luz da crítica não podia descobrir-se o verdadeiro gosto”⁽⁶⁹⁾. Instituíu-se, assim, o exercício crítico como único meio eficaz para garantir a posteridade das obras arcádicas, regulado, por um lado, pela objectividade e, por outro, pela imparcialidade.

Opinião contrária teve Fidelino de Figueiredo. De acordo com o autor, “Introduzir como função primacial numa academia o exercício da crítica era lançar o germen da morte em seu seio”⁽⁷⁰⁾. A actividade da Arcádia Lusitana não ultrapassou um quarto de século de existência, é certo. Todavia, a relevância desta posição deve ser, igualmente, observada e valorizada nas composições poéticas dos árcades. Esta ressalta, por exemplo, n’*O Hissope*, de Cruz e Silva, bem como em poemas mais longos de Garção, em excertos como os que abaixo se mencionam:

[...]
Quero grasnar em verso, mas não posso: [...]⁽⁷¹⁾

[...]
*Excluído serás sendo poeta,
 Antes de ti se diga que perdeste
 O dote da mulher, o pão dos filhos,
 [...]*

⁽⁶⁹⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. II, Oração VI, p. 205.

⁽⁷⁰⁾ Vide FIGUEIREDO, Fidelino de, *História da Literatura Clássica*, p. 173-174.

⁽⁷¹⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. II, Epístola II, p. 202.

*Que violaste as vestais; que em vão juraste;
Que és bruxo, delator, que és um falsário: [...]*⁽⁷²⁾

No entanto, abordar a presença de uma atitude crítica na obra de Garção implica, forçosamente, associá-la a uma ironia astuta e subtil. Partindo deste pressuposto, reconhecem-se, na sua poesia, dois modos de composição: no primeiro, o poeta compõe sobre o real, por intermédio de uma observação aparentemente directa; no segundo, encena e ironiza a recepção da sua expressão poética, consciente da sua inovação.

A ilustrar o primeiro modo enunciado, estão composições anteriormente citadas. É o caso da Ode XVIII ou da Epístola II. O segundo modo, por sua vez, presente sobretudo nas Sátiras, denota um outro nível de complexidade.

Na Sátira I, Garção encena, de forma admirável, a sua própria resistência à escola que frequentava. Pina e Melo não se enganara, e o público leitor parecia partilhar da mesma repugnância pela possibilidade literária de uma saloia ser *espirituosa e discreta*⁽⁷³⁾:

[...]
*Não escreve Lusíadas quem janta
Em toalhas de Flandres, quem estuda
Em camarins forrados de Damasco.*
[...]

As críticas públicas vão sendo retratadas de modo progressivo: a imagem do poeta burguês, que não se reconhece nas definições de «poeta» até então apresentadas; a linguagem; o modo de composição. A este, Garção dedicou grande parte do poema:

[...] *Outro dia
Me disse Fábio, o douto, o longo Fábio
Que destes bolos o chavão não tinhas;
Que no alcaide falaste, e os bugios,
Nos descalços trombetas, termos chulos,
E vedados a mélicos cantores.* [...]

O *mélico cantor* despedira-se na Ode IV, ao empregar *alcaide*. Assumia-se, comedidamente, o poeta burguês, que abandonara *tribuno* ou *sergent* pelo malfadado

⁽⁷²⁾ Cf. *Idem, Ibidem*, Sátira I, p. 222-223.

⁽⁷³⁾ Cf. Ponto 7, p. 34.

alcaide! A crítica cerra fileiras, e a tradição é contraposta às inovações cometidas, sacrilegamente, relembrando Rebelo e Silva⁽⁷⁴⁾. Poetizando a sua recepção, Garção esclarece o *seu* modo de composição:

[...] *todos dizem*
Com o dedo mostrando a má figura:
 - «Eis o grande Poeta que nos trouxe
 A galante invenção de versos soltos,
 O Contágio das Odes, que atrevido
 Quer extirpar a seita dos Sonetos.

Teria o árcade atingido o sucesso tão almejado?

[...] *Mas quanto, Corydon, quanto te enganas!*
É certo que te apontam, mas bradando:
 - «Lá vai o novo Horácio autor da ode
 “Varra o credor soberbo a pobre casa
 C’o desabrido alcaide.»- *Circumspectos*
Embicando no varra, e mais no alcaide,
Põem as mãos na cabeça. [...]

Se as epístolas registam ainda uma forma de compor tradicionalmente clássica, entrecortada por versos inovadores, as sátiras, pelo contrário, constituem-se como espaço privilegiado para Garção expor uma nova vertente do classicismo. Pretendendo, num primeiro movimento, a restauração e o restabelecimento da ordem na literatura, num segundo movimento Garção promovia a revolução que, encontrando espaço no poema longo, se solidifica através da linguagem. A renovação do léxico camoniano forçava, por intermédio da poesia daquele, a língua portuguesa.

Retomando, a este propósito, o contraponto à afirmação de Aguiar e Silva, é Garção quem legitima a identificação do «poeta clássico» com a pureza do idioma, sendo que o recurso a um novo léxico o “extirpava” da seita dos sonetos e das odes.

⁽⁷⁴⁾ Cf. Ponto 3, p. 15.

10. O *bairro moderno* lisboeta, representado pelo movimento inovador de Correia Garção, é caricaturado em Nicolau Tolentino.

A ironia subjacente às composições longas de Garção serve, antes de mais, o propósito de afirmação de uma nova expressão literária. O poeta encena e satiriza a recepção dos seus textos, demonstrando um apurado espírito autocrítico: a linguagem actualizada, conforme as naturezas que o século das Luzes descobria, emerge, em simultâneo, com a escolha de novos temas e a inclusão de personagens autênticas, retiradas de uma cidade que se via, à semelhança da poética, em fase de restauração. Não é pertinente, em Garção, a caricatura de grupos sociais determinados, nem o poeta, tão pouco, o procura concretizar. Assim não procede Tolentino.

Sendo ambos contemporâneos, e não pretendendo estabelecer, de forma sistemática, um quadro possível de influências ou procedimentos por imitação, assume particular relevância uma abordagem breve relativamente ao papel que cada um destes autores confere à realidade da cidade, através do uso da ironia.

Integrando uma classe burguesa em ascensão, Garção parece, na acepção de António José Saraiva, partilhar do sentimento de grandeza de uma sociedade orgulhosa e imperialista, sustentada pelos monopólios do comércio brasileiro. A sua alusão à figura do mineiro é exemplo disso:

[...]
Guarde a terra avarenta nas entranhas
O ouro refulgente.
O Mineiro na roça aflito cave
C'os sórdidos escravos;
Por ignotos serões exponha a vida
Do bárbaro Tapuia
À seta venenosa, [...]⁽⁷⁵⁾

No entanto, a reverência ao absolutismo de Pombal era, senão sincera, pelo menos necessária. A Arcádia não se escusa da circunstancialidade de algumas composições dedicadas ao ministro iluminado, dedicando algumas das suas sessões públicas, quer a

⁽⁷⁵⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. I, Ode XV, p. 119.

este, quer ao rei. Apesar de se colocar sob os auspícios e protecção da padroeira de Portugal, a academia estava indiscutivelmente condicionada ao poder despótico que governava a nação. Esta postura é claramente evidente, quer em algumas composições do árcade, sendo disso exemplo a Ode XXXI e a Epístola IV, dedicadas a Sebastião José, quer em intervenções públicas, como é o caso das Orações I e III, recitadas em louvor do monarca.

Garção não queria, nem podia, insurgir-se contra o despotismo vigente, embora a *Fala de D. Pedro* tenha suscitado suspeitas de insurreição suficientes para o Marquês o condenar ao Limoeiro, tal como a apropriação de imagens concretas não parece estar ao serviço de uma crítica desenganadora e evidente.

Nicolau Tolentino, o poeta das «modinhas», como lhe chama Teófilo de Braga⁽⁷⁶⁾, produzia uma poesia caricatural, à margem das academias, dirigida à classe social a que Garção, e ele próprio, pertenciam. Promovendo o desengano e a desilusão, o poeta esmiúça, até ao mais aguçado pormenor, o que não era dado, por poesia, a ver. Optando pela instabilidade, Tolentino perscruta satiricamente o concretismo da soberba metrópole, pondo a nu a sua negatividade ou o seu provincianismo. Não implicando o riso com a doutrina⁽⁷⁷⁾, o autor recorre às formas clássicas, e nelas espelha a burlesca imagem do império:

[...]
Tu respondes-me assim? Tu zombas disto?
Tu cuidas, que por ter Pai embarcado,
Já a Mãe não tem mãos? E dizendo isto,
Arremete-lhe à cara, e ao penteado; [...]⁽⁷⁸⁾

Os temas dos seus sonetos variam entre a caricatura da luxúria, da vaidade, das acções mais comuns e burlescas da vida conjugal, da imitação infeliz dos hábitos das grandes cidades europeias, como o uso da cabeleira,

⁽⁷⁶⁾ Cf. BRAGA, Teófilo de, *História da Literatura Portuguesa*, vol. IV, p. 319.

⁽⁷⁷⁾ Cf. TOLENTINO, Nicolau, *Obras Poéticas*, Sátira “*Os Amantes*”, Tomo I, p. 150.

⁽⁷⁸⁾ Cf. TOLENTINO, Nicolau, *Obras Poéticas*, Tomo I, Soneto LV, p. 57.

[...]
Chovam-te aos pés os crespos gadelhudos
 [...]
Tesouras, com o gume de cutelos,
Afiadas em ásperos rebolos,
Deixem-te os cascos limpos de novelos,
 [...]
Porém de todo poderás compô-los,
Se assim como lhe pões outros cabelos,
Puderas encaixar-lhe outros miolos. ⁽⁷⁹⁾

e a homenagem aos senhores de quem dependia.

A variedade destes temas é recorrente, não apenas nos sonetos, como em toda a sua obra, na qual predomina a preocupação por trazer à luz do grande século o mesquinho, o burlesco, o postiço de uma sociedade sem grandeza. A aparência, poetizada, desconstrói a virilidade, o carácter e o brilho de uma nação que se cria com outra personalidade que não aquela que lhe era própria.

A linguagem de Tolentino serve os objectivos críticos da sua poesia. Distanciando-se de Sá de Miranda, a frase do autor deve entender-se no seguimento daquela redigida por Garção, mas acentuando-se a circunstancialidade dos temas. Correia Garção aproximara a linguagem poética do concreto que, progressivamente, habitava as suas composições, sem prescindir da métrica decassilábica, e do rigor das formas clássicas. Tolentino, por sua vez, opta definitivamente pela linguagem coloquial, por vezes de registo familiar, diminuindo de modo significativo o hiato entre poesia e prosa. O verso, de igual modo, perdera as feições classicizantes, dando-se preferência ao popular das quintilhas. O que em Correia Garção é valorizado como sobriamente inovador, em Tolentino torna-se correntemente imprevisto, desconcertante, burlesca caricatura.

Apesar de percorrerem a mesma cidade, Garção move-se num *bairro moderno*, no qual a poesia ultrapassa o carácter lúdico do retrato, servindo a resolução da ambiguidade imposta pelo atrito entre os pólos da imitação e da superação. A cidade de

⁽⁷⁹⁾ Cf. *Idem, Ibidem*, Soneto XLVIII “A um sujeito que pela primeira vez se tosquiou para pôr cabeleira”, p. 50.

Garção legitima um novo movimento poético, estruturado por uma linguagem, um rol de imagens e temas, uma atracção pelo concreto que, de alguma forma, ressurgem com linhas estético-literárias precisas em Cesário Verde.

A cidade constitui-se, de facto, como espaço poético comum aos dois poetas, possibilitando uma aproximação que, isenta de preocupações periodológicas ou histórico-literárias, pretende unicamente a compreensão da verdadeira abrangência do correntemente denominado Neoclassicismo. Teria Correia Garção, entre outros árcades ou iluminados setecentistas integrado a biblioteca de Cesário? Será argumentativamente admissível relacionar aspectos claramente clássicos de *O Livro* com uma tradição não romântica, estabelecendo-se influências possíveis que transcendam a geração de Garrett?

Os elementos poéticos que permitem incorrer nesta aproximação são variados, e de contornos sugestivos, mas suficientemente legítimos para uma reconsideração de dois poetas que, não primando pela fama póstuma, se distinguiram pela novidade dos seus versos.

11. A Lisboa de Cesário encerra uma inquietação profunda, constituindo-se a poesia como estratégia de sobrevivência.

Em carta dirigida a António de Macedo Papança, Cesário Verde manifestava o seu descontentamento relativamente ao silêncio crítico dos leitores do *Jornal de Viagens*: “Uma poesia minha, recente, publicada numa folha bem impressa, limpa [...] não obteve um olhar, um sorriso, um desdém, uma observação. Ninguém escreveu, ninguém falou [...]”⁽⁸⁰⁾. Passados praticamente 150 anos, o silêncio parece teimar em subsistir, em torno da poesia do grande poeta de Lisboa.

⁽⁸⁰⁾ A carta mencionada refere-se a *O Sentimento dum Ocidental*, publicado no número extraordinário do “Jornal de Viagens”, no Porto, a 10 de Junho de 1880 (Joel Serrão, *Cesário Verde, Interpretação, Poesias Dispersas e Cartas*, Lisboa: Delfos, 1961, pp. 248-9).

As posições críticas relativamente a Cesário divergem substancialmente. Apesar de breve, a inquietação do poeta tem perdurado para além do seu *Livro*, nomeadamente no que concerne à sua identificação periodológica. Óscar Lopes e António José Saraiva não hesitam em situar Cesário no grande período do Romantismo, entre os parnasianos Gonçalves Crespo e António Feijó. No entanto, partilhando da sensibilidade à estética de intenção objectiva, Cesário distingue-se, segundo os autores, como o único poeta do grupo que rompe com a herança romântica, assumindo um lugar singular no panorama da literatura portuguesa, “[...] quase sem precedentes nem continuadores entre nós [...]”⁽⁸¹⁾. A etiqueta romântica não abrange a totalidade da poesia de Cesário.

Jacinto do Prado Coelho, apelando para o valor anti-romântico da sua estética, não hesita em afirmar o poeta como *o clássico da modernidade*, realçando: “No centro de gravidade desta poesia está a convergência da sensação pura e da mente ordenadora. Por tal caminho iria até chamar-lhe um clássico. E porque não? Ser clássico na modernidade não será precisamente a glória de Cesário, a razão, afinal, da sua permanência?”⁽⁸²⁾. As características que se prendem com o rigor de composição constituem um domínio de pacífico consenso entre os críticos, ainda que a posição de Prado Coelho seja singular e provocadora. David Mourão-Ferreira, não discordando da faceta rigorosa da poesia de Cesário, filia-o na Geração de 70, bem como no seguimento de Gomes Leal e Guerra Junqueiro⁽⁸³⁾. Miranda de Andrade, afastando-se dos dois críticos, associa, modernamente, o cuidado da beleza formal e o esplendor do verso, quer ao Parnasianismo, quer ao Naturalismo, traduzindo-se o modo de composição de Cesário como atitude de objectividade e minuciosa observação⁽⁸⁴⁾.

As divergências relativamente a Cesário Verde não se prendem unicamente com questões históricas ou periodológicas. Bem pelo contrário, regista-se a mesma

⁽⁸¹⁾ Cf. SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, p. 967.

⁽⁸²⁾ Cf. COELHO, Jacinto do Prado, *Problemática da História Literária*, p. 223.

⁽⁸³⁾ Cf. MOURÃO-FERREIRA, David, *Hospital das Letras*, p. 67.

⁽⁸⁴⁾ Cf. ANDRADE, Miranda de, “*Sobre o Lirismo de Cesário Verde*”, Separata da Revista *Ocidente*, p. 162.

dissonância nas várias leituras interpretativas a que *O Livro* tem sido sujeito. Não se pretendendo uma análise exaustiva das diferentes posições tomadas nos vários domínios de reflexão, importa, fundamentalmente, compreender o porquê que subjaz a todas elas.

A obra de Cesário apresenta duas secções – “Crise Romanesca” e “Naturais” –, divisão essa que legitima, por si só, abordagens diversas: a primeira secção possibilita a filiação do poeta com a tradição romântica que o antecede; a segunda secção de poemas, de complexidade acrescida, conduz-nos à célebre dicotomia cidade/campo, e à designação de Cesário como poeta da cidade; em ambas, o predomínio de um esplendor formal aparentemente descontextualizado. Resulta desta pluralidade de composições um autor que se relaciona com diferentes tradições e artes, adequando-se a cada uma delas. Curiosamente, localizar Cesário no espaço ambíguo limitado pelo par imitação/emulação constituiria uma tarefa desprovida de qualquer sentido, sendo que o uso das tradições disponíveis é conduzido por um trabalho de selecção profundamente racionalizado. Todavia, as composições mais longas da sua obra, as mais amplamente discutidas e relevantes para a compreensão da poesia do autor, denotam uma profunda inquietação que poderá, por um lado, justificar a quase ausência de precedentes e, por outro, a sua continuidade apenas na poesia pessoana.

Encontram-se, com frequência, tentativas de arrumar os poemas de Cesário, quer em fases cronológicas⁽⁸⁵⁾ delimitadas, quer em séries estruturadas sobre designações entendidas com uma significação suficientemente abrangente⁽⁸⁶⁾. A formulação destas zonas de sentido, permitindo o agrupamento de composições através dos elementos comuns se, por um lado, facilita a ordenação de um poeta de natureza tão complexa, por outro reduz a amplitude significativa de composições como *Em Petiz* ou *Nós* que, integrando a série textual de poemas «de campo», exigem uma maior acuidade de leitura.

⁽⁸⁵⁾ Cf. SERRÃO, Joel, *Cesário Verde, Interpretação, Poesias Dispersas e Cartas*, p. 77.

⁽⁸⁶⁾ Cf. MARTINS, Fernando Cabral, *Cesário Verde ou a Transformação do Mundo*, p. 33 e seguintes.

Não prescindindo da relevância das composições que integram a primeira secção da obra, atente-se nos poemas mais longos de Cesário, nomeadamente *Contrariedades*, *Num Bairro Moderno*, *Cristalizações*, *O Sentimento dum Ocidental*, *Em Petiz* e *Nós*. Sendo estes exemplo da identificação de Cesário com a cidade, são também os que mais se prestam à explanação das oscilações interiores do sujeito, por um lado e, por outro, ao trabalho minucioso de observação da realidade, nas suas movimentações, variedade de textura, som, cor e volume. Evidencia-se, deste modo, e uma vez mais, a noção de ‘espaço’ como fundamental para a resolução de conflitos, quer sejam do domínio da poética, quer do domínio individual e interior de quem escreve.

A denominação de “Naturais”, aplicada a um poema como *Cristalizações* coloca, de imediato, a interrogação sobre o quão abrangente pode ser o conceito de ‘natural’. A natureza poetizada, distante das imagens docemente campestres, é humana e citadina. Cesário não se coíbe de construir um cenário multitudinário, à luz de uma *imensa claridade crua*⁽⁸⁷⁾. O termo da chuva promove a descoberta do exacto movimento da cidade, e a renovação limpa da percepção pelos sentidos: *Lavo, refresco, limpo os meus sentidos*⁽⁸⁸⁾. A simultaneidade entre o percurso do sujeito e a inclusão das personagens, acções, movimentos, sons, pretensamente observados, não constrói um sentido de deambulação tão evidente como *Num Bairro Moderno*; o apontamento febril e voluntariamente abrangente de todos os elementos possíveis que a nova claridade deixa entrever reforça, sobretudo, a virtude salutar do povo que mexe: a força. O seu valor realça-se aquando do contraponto com a figura feminina que irrompe pelo poema, perto do final. É na robustez da força natural que o sujeito radica o acto de escrita: a poesia possui igualmente o vigor de engendrar a realidade multifacetada, acção pela qual o poeta, que se assume enquanto tal ao longo do poema, é responsável. Margarida Vieira Mendes, reforçando o valor da ‘força’, relaciona-a intimamente com a actividade

⁽⁸⁷⁾ Cf. VERDE, Cesário, *O Livro de Cesário Verde*, p. 48.

⁽⁸⁸⁾ Cf *Idem*, *Ibidem*, pg. 50.

poética: “À estratégia social de aliança de classes, acrescente-se uma outra estratégia de sobrevivência: a da própria actividade poética, produtora de uma proliferação de vida [...]”⁽⁸⁹⁾. Helder Macedo refere, por sua vez, a afirmação da doutrina baseada na lei da sobrevivência dos mais fortes, conferindo à sua leitura crítica uma orientação profundamente social⁽⁹⁰⁾. Segundo o autor, a valorização de uma classe trabalhadora de origem humilde, é, neste poema, obtida através da apresentação da exploração concreta do campo pela cidade.

A complexidade da composição não pode ser exequívelmente reduzida a uma leitura de afirmação de classes. O sincretismo dos elementos que compõem a cidade transforma-o num ponto de partida para a leitura das restantes composições.

Veja-se *Contrariedades*. A janela do pretense espaço permite a construção de uma realidade dual: o interior, psicológico, encerra o drama pessoal do poeta rejeitado, enquanto o exterior, físico, informa sobre a sobrevivência de uma mulher doente que canta, na sua crua infelicidade. Nesta composição, a origem da figura feminina não é realçada, e a sua vida penosa é descurada, mediante as questões poéticas que assolam o criador, sentado à sua secretária. No entanto, ambos se identificam por se constituírem, igualmente, como vítimas de realidades sociais distintas e, como tal, dependentes. O poeta opta, todavia, por afirmar a sua independência relativamente às ‘modas’, privilegiando a exactidão e rigor formal. Continuará a sua poesia a garantir a sobrevivência do mais forte?

A caminhada cronologicamente progressiva, no interior da cidade, torna *O Sentimento dum Ocidental* o espaço poético privilegiado para a clarificação das possíveis ‘contrariedades’ do poeta. A deambulação pelo *bairro moderno*, a observação do concreto, da qual o poeta participa também enquanto personagem, assume contornos particulares no grande poema dedicado a Camões. A Lisboa heróica cede lugar a uma

⁽⁸⁹⁾ Cf. MENDES, Margarida Vieira, *Poesias de Cesário Verde*, p. 35.

⁽⁹⁰⁾ Cf. MACEDO, Helder, *Nós, Uma Leitura de Cesário Verde*, p. 149.

cidade enegrecida, mergulhada numa melancolia quase sólida, habitada por personagens que contrastam vivamente com os homens másculos de *Cristalizações*. E se, em *Noite Fechada*, o poeta denunciava o campo como espaço predilecto da sua Musa, este poema confirma a natureza citadina de uma linguagem que, descrevendo, descortina profundas contradições interiores.

David Mourão-Ferreira alerta para a precaução crítica a tomar aquando a abordagem desta composição. De acordo com o autor, *O Sentimento dum Ocidental* não é revelador de Cesário enquanto cidadão. O conhecimento do espaço de Lisboa, se positivo noutras composições, é aqui apurado e, como tal, motivo de angústia e constrangimento. Consequentemente, o poema legitimaria o seu afastamento enquanto poeta enamorado da cidade⁽⁹¹⁾. Opinião contrária é a de Joel Serrão: este poema assume-se como um dos momentos poéticos em que Cesário se revela como homem da cidade⁽⁹²⁾.

Além de a composição se assumir integralmente como expressão de uma vivência profunda da cidade, constitui-se como espaço de resolução de um conflito. A simetria perfeita de construção do poema contrasta claramente com a diversidade assimétrica de um espaço que, ao mesmo tempo que progride desde o fim de tarde até à noite profunda, é igualmente percorrido discursivamente por um sujeito que o sente intensamente. As quatro secções produzem um efeito cumulativo de personagens, quadros, cores, ruídos que pendem para o silêncio, numa gradação que parece culminar na desistência. Como entender, nesta multiplicidade de tons derivados do negro, a produção de um livro que exacerbe?

No poema *De Verão*, o poeta nega a capacidade de representação pictórica da *velha ermida com seu adro*, devido ao seu traço ser, caracteristicamente, de *compasso e*

⁽⁹¹⁾ Cf. MOURÃO-FERREIRA, David, *Hospital das Letras*, pg. 74.

⁽⁹²⁾ Cf. SERRÃO, Joel, *Cesário Verde, Interpretação, Poesias Dispersas e Cartas*, pg. 99.

esquadro: a poesia do homem que respira *indústria, paz, salubridade*⁽⁹³⁾. N' *O Sentimento*, os valores subentendidos em 'indústria' e 'salubridade' são antagónicos, sendo que a Lisboa que mergulha, gradativamente, na noite, é contrária à de *Cristalizações*. A chuva cede o seu lugar ao gás, à impureza e ao fosco dos candeeiros que deixam entrever a podridão de uma cidade que se revela, já não sob uma claridade crua e limpa. Dever-se-á, então, ler o conjunto das quatro secções como uma denúncia clara da devassidão social da Lisboa de Oitocentos?

Subjaz a *O Sentimento dum Ocidental* um conflito profundo, entre o homem da cidade que, conhecendo-a, a despreza, e o poeta, cuja linguagem é, contrariamente, cidadina. A inquietação de Cesário não é a de um homem do campo, que permanece emparedado na Babel aprisionadora; é sim a do poeta inadaptado à realidade que a sua própria poesia engendra. As ruas contaminadas pelo cheiro do gás extravasado constituem a sua incómoda inspiração. Mais do que descobrir o espaço que o repugna, o poeta puxa, definitivamente, o véu da musa que legitimará o *livro que exacerbe*.

Apesar da melancolia, da soturnidade, da degradação tão crescente quanto a visão putrefacta das entranhas de uma cidade que se revela outra, à luz do gás, surgem versos significativos para a reafirmação da inquietação referida. Em *Ave-Marias*, secção iniciada com a reacção angustiosa do poeta, provocada pelas impressões do fim de tarde, surge um primeiro verso na sétima estrofe que denota a contradição: *E o fim de tarde inspira-me; e incomoda!*⁽⁹⁴⁾. A mesma sensação contrastante abre a segunda secção de poemas: *Som / Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!* A acumulação dos «corpos enfezados», das sombras e dos espectros, não impedem afirmações aparentemente descontextualizadas de uma clara repugnância interior. O poeta assume-se como homem [...] *de luneta de uma lente só* [...], achando [...] *sempre assunto a*

⁽⁹³⁾ Cf. VERDE, Cesário, *O Livro...*, p. 73, Estrofe 2.

⁽⁹⁴⁾ Cf. VERDE, Cesário, *O Livro...*, p. 80 e seguintes.

quadros revoltados [...]. Estaria Cesário, num momento em que Lisboa se embrenha na escuridão, a intelectualizar os vários quadros que constituem o poema todo?

Na terceira secção, o cheiro retemperante do pão no forno recupera uma momentânea salubridade semelhante à de *Cristalizações*. Consequentemente, a poesia poderia revestir-se da sua capacidade intrínseca de criar vida. Todavia, que poesia? O real e a análise poderiam ter produzido um livro que exacerbasse, através de *versos magistrais, salubres e sinceros*. A energia e a força da adjectivação contrastam significativamente com a realidade poetizada: a velha de bandós, os caixeiros, tudo cansa. E com a escuridão natural da noite, a cidade, às *Horas Mortas*, já não esmaga. No entanto, a linguagem densifica-se, e o conflito interior do poeta consigo mesmo absolve-se, não se resolvendo, na expressão de uma ânsia salutar: *Se eu não morresse, nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das coisas!* Helder Macedo entrevê nestes versos “[...] o desejo de uma maneira perfeita de viver em que a intemporalidade do amor tomasse o lugar da solidão e do desespero”⁽⁹⁵⁾. O amor, todavia, não parece constituir a razão geradora do desejo. A poesia não participa da maldição de uma cidade repleta de excedentes viciosos, sendo que os seus versos são *salubres e sinceros*. Porém, o sujeito é incapaz de assumir “[...] o seu rosto de poeta, como centro organizador e cristalizador do mundo [...]”⁽⁹⁶⁾.

Findo *O Sentimento dum Ocidental*, Cesário constitui-se como poeta da memória. A alteração da dicção, *Em Petiz*, parece criar no poema um momento de paz, alternativo ao poder sugestivo de conflito que a cidade parece possuir. No entanto, o espaço campestre, distante dos contornos idílicos, é corrompido pelo concretismo e precisão da memória do poeta. O medo imputado pelo fantástico, na infância, é revestido de pormenores degradantes e reais, trazidos para o poema pela secção *Irmãozinhos*. Consequentemente, o vigor e a coragem que caracterizam o poeta na

⁽⁹⁵⁾ Cf. MACEDO, Helder, *Nós, Uma Leitura de Cesário Verde*, p. 187.

⁽⁹⁶⁾ Cf. MENDES, Margarida Vieira, *Poesias de Cesário Verde*, p. 50.

primeira secção, transfiguram-se numa adjectivação que, pela sua força, denuncia o campo, já não como espaço idílico: *Cismático, doente, azedo, apoquentado [...]*⁽⁹⁷⁾. A cidade promovera-lhe o conflito; o campo não o solucionara.

Curiosamente, *Nós*, na continuação de *Em Petiz*, faz novo uso da memória como reabilitação de um passado feliz. No entanto, a presença do poeta no campo deve-se apenas à ausência da cidade. O espaço reconfortante, apresentado no início do poema, repleto de vitalidade, é corrompido pela morte da irmã, e nem *a lente convexa de aumentar* é capaz de anular o desengano, tão próprio da realidade citadina. Apesar disso, a poesia retoma o valor construtivo de *Cristalizações*, e o poeta pinta *quadros por letras, por sinais*, objectivando, numa realidade que se ergue no poema, a percepção subjectiva do passado memorizado. A poesia de Cesário tenta, teimosamente, reabilitar o espaço que, *Em Petiz*, se perde pela falta de identificação total com o seu mundo. A postura acrítica do petiz é irrecuperável, e os versos do poeta adulto, que regressa ao campo por falta da cidade, denunciam a desistência. O desengano, a morte, a dor da perda, não são vingados por uma poesia proliferadora de vida. A memória é mero artifício.

O conflito encenado em *O Sentimento dum Ocidental* vem desembocar, em *Nós*, num momento de crise. A sua poesia falhara na resolução da inadaptação do poeta à realidade, conduzindo à rejeição do próprio acto de escrita no final do poema:

[...]
E agora, de tal modo a minha vida é dura,
Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,
Que sinto só desdém pela literatura,
E até desprezo e esqueço os meus amados versos! ⁽⁹⁸⁾
 [...]

Pessoa, nas suas *Páginas de Doutrina Estética*, entende que o que caracteriza o citadino é a cidade fazer parte dele⁽⁹⁹⁾. Apesar da imposição da forma sólida e perfeita,

⁽⁹⁷⁾ Cf. VERDE, Cesário, *O Livro...*, p. 96.

⁽⁹⁸⁾ Cf. VERDE, Cesário, *O Livro...*, p. 126.

⁽⁹⁹⁾ Cf. PESSOA, Fernando, *Páginas de Doutrina Estética*, p. 193.

Cesário não consegue solucionar princípios de dissolvência, insurgindo-se contra uma forma de fazer a poesia que lhe era natural. A poetização fluída da sensação imediata atinge particular excelência nos poemas longos anteriormente referidos. Mais do que poeta de cidade, Cesário ensinou a ver poeticamente, de uma forma que Pessoa caracteriza de modo muito peculiar: “Cesário Verde foi o primeiro a ‘ver’ na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua autêntica presença que é possível encontrar na literatura moderna”⁽¹⁰⁰⁾.

A deambulação protagonizada na sua poesia conduz a uma progressiva abertura de espaços poéticos⁽¹⁰¹⁾, quase nunca antes explorados esteticamente, ao mesmo tempo que reafirma a extensão-espço do poema como necessária para o movimento contínuo da observação, orientado por sensações profundamente intelectualizadas. Cesário poetiza a realidade concreta e palpável, ao mesmo tempo que ensaia, pratica e reflecte a poesia dos sentidos.

12. A aproximação ao concreto, concretizada pelo movimento poético de superação na poesia de Garção, permite relacionar esta vertente com as linhas estético-literárias de Cesário Verde.

Garção situa-se, como já foi anteriormente referido, num espaço complexo que exige do poeta, numa primeira instância, o prosseguimento racionalizado dos princípios estruturantes da poética que se regulamentou. O esforço de regar a subjectividade da poesia visava fundamentalmente a reimplantação da ordem no caos de essência barroca, não anulando iniciativas que se direccionassem para a originalidade. Analisar a movimentação poética de Garção implica, consequentemente, a assimilação de uma tradição que de forma alguma lhe era distante.

⁽¹⁰⁰⁾ Cf. *Idem*, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. 236.

⁽¹⁰¹⁾ Cf. BUESCU, Helena Carvalhão, *Pinceladas a propósito de Cesário*, 20.

Não criando novas formas poéticas, o movimento de superação do poeta requer, pelo menos, outro espaço. Procurando atingir o génio dos grandes mestres da pintura renascentista, Garção realiza um exercício de descoberta de novas linhas, de novos contornos, como quem vai *c'o lápis debuxando*. A introdução de novos temas, a alternância entre o verso clássico e a linguagem nova, exigem uma extensão mais ampla de composição. As epístolas e as sátiras tomam a amplitude necessária para o poeta realizar um delicado processo de inovação: as alternâncias entre linguagem clássica e não clássica; a coexistência de temas variados, percebidos em diferentes naturezas; a construção frásica adaptada a novos valores semânticos; todas estas operações requerem um espaço de desenvolvimento a que formas mais reduzidas, como o soneto ou a ode, não se prestam.

As estruturas longas possibilitam, deste modo, a concretização de uma originalidade que, não renunciando à tradição a esta contemporânea, a subverte com ironia, um apurado espírito crítico e uma audácia quase lúdica. A reavaliação a que Garção submete o conceito de Imitação permite a consecução pacífica do processo que Edward Young perspectivara de forma bidireccional: imitam-se os modelos, sublinhando a importância do estudo e da erudição, por um lado; imita-se a Natureza, o espaço citadino, por outro. Correia Garção, através desta dupla movimentação poética, não só recusa a continuidade da estética barroca, como apresenta um modo de composição alternativo.

A transposição de um gosto enformado por moldes clássicos para o concretismo das ruas de Lisboa permite, então, ler Garção para além do seu tempo.

A inclusão de elementos concretos na poesia não constitui uma atitude poética inconsciente. Assiste-se à introdução progressiva e cautelosa de uma nova linguagem, nunca antes poetizada. A Epístola II, já anteriormente citada, é disso exemplo: dissertando, em forma poética, sobre a relevância da modernização da linguagem, Garção ensaia um novo verso, ainda que mantendo a métrica decassilábica

tradicionalmente clássica. A ironia da construção discursiva é evidente, ao referir-se o poeta à mudança de cena: *Mas esta cena súbito se muda [...]*⁽¹⁰²⁾. O poeta compõe, já não sob o processo imitativo, mas de acordo com aquele que permitiu a pintores como Miguel Ângelo eternizar os homens em divinas pinturas, ou seja, *Ir c'o lápis no quadro debuxando [...]*⁽¹⁰³⁾.

O novo método poético de Garção comporta consequências: o mentor do Monte Ménalo entendeu, sacrilegamente, transpor os limites do *happy valley* institucionalmente proclamado; assumindo gradativamente a identidade de poeta *extra muros*, não gozará de uma recepção positiva. Assim sendo, a sua poesia transforma-se num palco estrondosamente moderno, onde se ensaiam novos versos, se reveste um discurso poético de termos até então ausentes da nobre arte, se ironiza a crítica pública e se subverte a tradição.

A Epístola I, de natureza doutrinária, proporciona alguns dos momentos mais belos deste movimento original de Garção. O poeta concentra a sua 'força' e 'energia' naquilo que correspondia, de facto, ao «inworking» na poesia portuguesa:

[...]
Não busques pensamentos esquisitos
Em denegridas nuvens embrulhados;
 [...]
Conta-me em que exercícios vás gastando
O tempo, que lá tens [...]⁽¹⁰⁴⁾

Numa linguagem absolutamente nova, Garção mantém-se um doutrinador:

[...]
Eu, Amigo, depois que te deixei,
Triste vejo nascer e pôr-se o sol;
Os mais dos dias passo em minha casa
Sentado num banquinho [...]
Alguns Amigos tenho, mas distantes;
Nem cavalos, nem seges à boleia
Tenho para tão longe ir visitá-los [...]

⁽¹⁰²⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, p. 208 e seguintes.

⁽¹⁰³⁾ Cf. *Idem, Ibidem*, Ode XXXVIII, p. 186.

⁽¹⁰⁴⁾ Cf. *Idem, Ibidem*, p. 199 e seguintes.

O tom coloquial de quem redige uma missiva dispensa os termos refinados. Garção descobre a riqueza do valor semântico de um léxico tão natural quanto a realidade poetizada.

A inovação de Garção ultrapassa, contudo, o nível da linguagem, já tratado no ponto 5. À sugestão de adopção de temas correntes, o poeta transporta para a composição, não só as personagens reais do quotidiano lisboeta, como se constitui ele próprio personagem mesclada com as restantes. Neste sentido, é possível realizar uma aproximação possível entre esta poesia setecentista, e os quadros cristalizados de Cesário Verde. É um facto, Garção não deambula pela cidade, mas as cenas ‘debuxadas’ trazem à memória do leitor moderno as leves pinceladas do poeta de *O Livro*:

Epístola I	<i>Cristalizações</i> ⁽¹⁰⁵⁾
<p>[...] <i>Desta banda Me empurra o aguadeiro, e de estoutra Me atropela a saloia c’o seu macho; Um vem à rédea solta no rabão, Outro corre no coche à desfilada; Para esta parte fujo, eis que de cima Sobre mim vem a suja caldeirada; Os confusos, os vagos pregoeiros, Os ouvidos me atroam com seus gritos: «Quem as flores merca.» Outro os polvilhos.</i></p>	<p>[...] <i>Mal encarado e negro, um pára enquanto eu passo; Dois assobiam altas as marretas Possantes, grossas, temperadas de aço; E um gordo, o mestre, com um ar ralaço E manso, tira o nível das valetas.</i> [...]</p>

A presença do poeta, em *Cristalizações*, responsável pela redacção de cada verso, também se afirma aos poucos, nos versos de Garção, dando cor, volume e espessura à sua própria interioridade, que se vê atropelado pelas personagens que entram e saem do poema. Adjectivos como *suja*, *confusos* e *vagos*, por sua vez, criam sentidos de perspectiva, tal como *possantes*, *grossas* e *temperadas* conferem solidez, volume e textura às marretas dos calceteiros. No caso específico da Epístola II, o adjectivo

⁽¹⁰⁵⁾ Cf. VERDE, Cesário, *O Livro...*, p. 51.

confere, já não perspectiva, mas uma profundidade psicológica que, surpreendentemente, encontra correspondência na caracterização da tísica de Cesário:

[...] *E a pálida e infeliz Sebastiana
Condenada a torcer negras prezilhas.*⁽¹⁰⁶⁾

[...] *Uma infeliz sem peito, os dois pulmões doentes;
Sofre de faltas d'ar; morreram-lhe os parentes
E engoma para fora.*⁽¹⁰⁷⁾

Todavia, Garção não é um homem da cidade:

[...]
*Pois que te contarei? Eu sei somente
Que entram naus pela barra e saem naus
Comas velas inchadas; sei que corre
Para o cerúleo mar o louro Tejo;
De Lisboa e das cortes estrangeiras
Não saberei dizer-te coisa alguma,
Que o tempo todo gasto em ler Virgílio
No meu pobre, mas certo domicílio.*
[...]

A sua partilha do reboição de Lisboa em reconstrução é meramente poetizada. A melancolia da imagem sobre o rio poderia, no entanto, misturar-se com a melancolia, a soturnidade e a maresia do *bairro moderno* de Cesário, que promovem no poeta sentimentos de desprendimento da realidade, concretizados em Cesário na evasão, em Garção nas referências à Fonte Santa, onde o retiro lhe permitiria a tranquila leitura de Homero e Virgílio.

O gosto do real, manifestado progressivamente nas composições de Garção, com mais evidência nas que apresentam maior extensão, constrói-se recorrendo não a meras «formas». O exercício do esboço possibilita uma maior movimentação poética, conferindo aos seus poemas uma plasticidade que permite que o poeta alterne quadros diversos, jogando inclusivamente com as expectativas dos seus possíveis leitores. O léxico corrente, de tom coloquial, que substitui os termos elevados; os episódios quotidianos, que comportam assuntos nunca dantes tratados em poesia; as personagens

⁽¹⁰⁶⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, p. 206.

⁽¹⁰⁷⁾ Cf. VERDE, Cesário, *O Livro...*, p. 35.

que se atropelam, como se tivessem sido momentaneamente transpostas para o contexto da composição; esta pluralidade de elementos de uma mesma natureza permitem a afirmação de uma nova forma de se fazer poesia. Garção não se circunscreve à poética clássica; relê-a, reutiliza-a e, tão naturalmente como o alfaiate que bate à porta, subverte-a, solucionando a ambiguidade mal esclarecida em Freire entre o processo de imitação e a criação pela fantasia.

A posição antagónica de Cesário, relativamente à tradição romântica que lhe era contemporânea, é clara logo desde o início de *O Livro*. A acutilância discursiva, associada a uma combinação simultaneamente rigorosa e plástica do adjectivo, contrapõem ao gosto ultra-romântico uma poesia crua e limpa: “[...] o que nela importa, sobretudo, é a quase descoberta, em português, da dignidade lírica do mundo concreto e utilitário como fundo simbólico e comparsa da nossa vida interior”⁽¹⁰⁸⁾. A perspicácia crítica de Nemésio permite uma leitura abrangente da lírica de Cesário. A recorrência do *quase*, também mencionado por Óscar Lopes e António José Saraiva, concretiza uma abertura de perspectiva que não deve ser ignorada. A “dignidade” do concreto fora já anunciada em Garção. Porém, neste, a importação do concreto servia a afirmação de uma nova poesia por meio de uma nova linguagem; em Cesário, os quadros e tipos citadinos ultrapassam a descrição, possibilitando, através da imaginação, a construção de uma realidade outra. As alternâncias entre o imaginado e o visto, tão patente em *Nós*, os contrastes entre a jovialidade do campo e a miséria dos pobres, *Em Petiz*, o realce das linhas e volumes, como acontece na transfiguração da vendedeira *Num Bairro Moderno*, permitem a Cesário um exercício de escrita premeditado, o qual, dando a impressão de um desfile contínuo de imagens, cores, sons, procura atingir, através do discurso másculo e forte, a resolução dos conflitos interiores do sujeito: “[...] a poesia parece

⁽¹⁰⁸⁾ Cf. NEMÉSIO, Vitorino, Prefácio a *O Livro de Cesário Verde*, p. 17.

irromper como tentativa de solução de um desequilíbrio funcional, momentâneo ou duradouro [...]”⁽¹⁰⁹⁾.

Não ignorando o rigor clássico que caracteriza a métrica, o verso, a estrofe de Cesário, o culto da contenção não poderá, por si só, justificar a influência possível do espírito neoclássico patente em Garção. A aproximação legitima-se, sim, pela poetização de um concreto que recupera, do seio da cidade de Lisboa, imagens, personagens, movimento, volume, som e cor.

Garção, ao conferir valor estético ao que era, então, considerado como inapropriado para poesia, atribui uma nova amplitude ao conceito de Classicismo, fundando a sua vertente *Neo*. Contrariamente a Teófilo de Braga, que considerava a acção das academias exclusivamente literárias como sendo esterilizante, por anularem o individualismo na arte⁽¹¹⁰⁾, o pastor da Arcádia baseia-se na sua tradição, superando-a. Braga, aplaudindo o novo «gosto» de Garção, não soube reconhecer o valor literário subjacente à poetização do concreto de *O Livro*. Comentando *Esplêndida*, o autor caracteriza Cesário como poeta *amante e moderno*, ao qual seria de todo adequado “[...] ser trabalhador [...] não devia rebaixar-se assim”⁽¹¹¹⁾. Ironicamente, dois poetas tão distantes no tempo, aproximam-se pelo mesmo teor condenativo dos seus leitores. Cruz Malpique, acentuando a ausência de expressão emotiva em Cesário, desprestigia a sua poesia por, simplesmente, não ter ido além do quotidiano⁽¹¹²⁾. Garção satirizara a recepção dos seus versos; Cesário, em tom de confidência, endereçava a sua angústia de poeta incompreendido a Silva Pinto, ainda relativamente à publicação de *Esplêndida*: “[...] censurou que um homem para captar as simpatias de uma mulher desça ao lugar dos lacaios”⁽¹¹³⁾.

⁽¹⁰⁹⁾ Cf. SERRÃO, Joel, *Cesário Verde, Interpretação...*, p. 99.

⁽¹¹⁰⁾ Cf. BRAGA, Teófilo de, *História da Literatura Portuguesa*, vol. IV, p. 143.

⁽¹¹¹⁾ Cf. SERRÃO, Joel [Ed.], *Poesia Completa*, p. 21.

⁽¹¹²⁾ Cf. MALPIQUE, Cruz, *Cesário Verde, Poeta do Quotidiano ou dos cinco sentidos*, p. 5 e seguintes.

⁽¹¹³⁾ Vide SERRÃO, Joel, *Cesário Verde, Interpretação...*, p. 76.

A natureza semelhante das leituras críticas, dirigidas a ambos os poetas, denunciava a permanência do preconceito que Hume entendia ser prejudicial para a capacidade de raciocínio, pervertendo as operações das faculdades intelectuais: “Só quem está habituado a ver, examinar e ponderar as diversas produções que foram admiradas em diferentes épocas e nações é capaz de avaliar os méritos de uma obra submetida à sua apreciação, apontando o seu devido lugar entre as obras de génio”⁽¹¹⁴⁾.

Correia Garção e Cesário Verde subverteram, de igual modo, padrões de gosto, conferindo, de acordo com as linhas estético-literárias referentes a cada um deles, valor a espaços inobservados pela poesia.

13. A inovação empreendida por Correia Garção fá-lo um *moderno* do Classicismo, e justifica a reavaliação da abrangência da vertente *Neo* deste movimento.

“[...] ad ogni opera procede la regola, e ad ogni regola la ragione [...]”⁽¹¹⁵⁾. Correia Garção, enquanto mentor da Arcádia Lusitana, pugnou pelo cumprimento do princípio de Gravina. Orientado pela Razão, que Boileau poetizara como fundamento regulador da obra de arte, Garção explicitou uma doutrina clássica que objectivou a urgência da unanimidade na produção poética e, consequentemente, num *gosto* que exigia renovação. Compôs de acordo com os preceitos poéticos e morais, a que a imitação, enquanto processo, obedecia, concedendo o aplauso ou a censura, mediante as virtudes ou vícios transpostos em poesia. O exercício horaciano de escrita e reescrita do poema contrapôs à reflexão teórica, que progressivamente se desenvolvia em Portugal desde os finais do século XVII, uma prática elaborada de composição.

O Monte Ménalo português, ainda que carregando o pesado fardo da imitação, compreendeu um esforço meritório na recuperação do equilíbrio na língua portuguesa.

⁽¹¹⁴⁾ Cf. HUME, David, *Ensaio Morais, Políticos e Literários*, p. 216.

⁽¹¹⁵⁾ Cf. GRAVINA, Gian Vincenzo, *Della Ragion Poetica*, p. 49.

Na sua insurreição contra a poetização barroca, esclareceu princípios de composição que, recorrendo aos modelos das tradições grega, latina e quinhentista, racionalizariam o modo de se fazer poesia; esclareceu, por meio da Poética de Freire, os caminhos possíveis de concretização das regras que, na sua limitação, permitiriam a verdadeira restauração das Letras portuguesas; sistematizou os processos legítimos de consecução da imitação, a qual, associada a um apurado espírito crítico, se tornaria o principal instrumento de recuperação da naturalidade sóbria da expressão poética. Assim sendo, reputar a actividade da academia como estéril seria incorrer no erro de, não relevando o seu contexto de acção, minorizar a reflexão clássica em Portugal. Consequentemente, ignorar-se-ia a realidade de que, a novas barreiras, se sucedem novas brechas⁽¹¹⁶⁾. Para se poder questionar o prefixo *neo* do classicismo português é crucial a compreensão da actividade impulsionadora, ainda que involuntária, da acção breve da Arcádia Lusitana.

Correia Garção protagoniza esse novo movimento, por meio de uma progressiva atenção ao objecto que, no seu caso específico, remete para as realidades mais diversas da natureza humana. A tradição clássica não é negada: *Conheça-me a mim mesmo; siga a veia / Natural, não forçada; [...]*⁽¹¹⁷⁾. Porém, o poeta sugere outros princípios para que a sua própria tradição conduziu.

A poesia de Garção, encontrando um espaço proporcionado pelas formas clássicas mais longas, progride no sentido de perceber os objectos mais diminutos, relevando em poesia as faculdades dos sentidos. As cenas repentinas, retratando o corriqueiro das ruas lisboetas; a introdução de uma adjectivação que realça a visualização dos temas tratados; os quadros ilustrativos do poeta burguês endividado; todas estas características denotam um poeta que, ao mesmo tempo que assume a responsabilidade, enquanto entidade, dos seus versos nos seus versos, inicia uma forma de compor poeticamente, direccionada para um concreto que, ainda que satirizado nas

⁽¹¹⁶⁾ Cf. HAZARD, Paul, *O Pensamento Europeu no Século XVIII*, p. 94.

⁽¹¹⁷⁾ Vide FERREIRA, António, *Poemas Lusitanos*, Livro I, Carta a Diogo Bernardes, p. 160.

Obras Poéticas de Tolentino, encontra correspondência apenas em Cesário Verde, hoje considerado historicamente como poeta romântico.

O Neoclassicismo começou, questionando o padrão de gosto que o Classicismo havia implantado. Teria este funcionado como mecanismo de transição, entre a definição, clarificação e ordenação do pensamento europeu, por um lado, e o sentimento, por outro? A cultura clássica, e *neo* clássica, está na origem da noção moderna da arte, como livre jogo da imaginação.

[...]
 - Logo pode em Latim dizer-se ‘preco’,
 ‘Porteiro’ em Português é condenado!
 Ora, Calfúrnio, vai-te; em paz me deixa,
 Que nem me lembro já de tais doutores,
 Qual o grande rafeiro que seguindo
 O dono vai sem reparar nos fracos,
 Insolentes cachorros da cidade, [...]
 [...] que não leiam
 Eles os versos meus, odes ou trovas.
 Não lhes quebro os ouvidos, não os canso
 Co’a importuna lição dos meus Poemas [...].⁽¹¹⁸⁾

A irreverência de Garção criou um espaço para uma nova poesia, não a da geração romântica, mas sim a de um realismo com características tão peculiares como a que se encontra em Cesário.

“As épocas mais pobres, menos significativas, da nossa literatura foram sempre aquelas em que o lirismo nativo da alma nacional ficou sufocado sob o peso de certos preconceitos de arte, como o gongorismo ou o arcadismo”⁽¹¹⁹⁾. Contrariamente à afirmação de João de Barros, o arcadismo, ainda que limitado pelo apego excessivo ao exercício de imitação, encerra uma proficuidade que deve ser lida, não contra a teoria poética desenvolvida pela Arcádia, mas no seguimento da mesma. Conceitos como Imitação e Imaginação não são forçosamente antagónicos, tal como Correia Garção demonstrou, através de um movimento inovador, fundado justamente sobre a rigidez do

⁽¹¹⁸⁾ Cf. GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. I, Sátira I, p. 226.

⁽¹¹⁹⁾ Cf. BARROS, João de, MURTA, Guerreiro, *Como se devem ler os escritores modernos*, p. 19.

arcadismo. Reabilitando a importância da erudição, e recuperando, conseqüentemente, a moderação da linguagem que se havia perdido com a obscuridade de sentido tão própria do Barroco, Garção apresenta também o contraponto à veia satírica e circunstancial do mesmo período literário. Realizando uma selecção cuidada de temas e imagens, e auxiliado por um léxico que contribuiu para o destaque dos mesmos, o poeta exercita uma poesia quase plástica, passível de ser moldada, aproximando-se assim das técnicas utilizadas posteriormente por Cesário.

Correia Garção confere, definitivamente, ao Classicismo português, a sua vertente *neo*. O árcade escreveu a Lisboa dos *descalços trombetas*, Cesário a cidade exalante de gás às *horas mortas*. No primeiro, uma poesia que se constitui, simultaneamente, como afirmação e subversão dos modelos clássicos; no segundo, a poesia intelectualizada de sobrevivência e resolução de conflito. Dois movimentos distintos, duas linguagens perspectivadas em diferentes personagens, e um mesmo investimento num mesmo espaço.

A necessidade de espaço para a concretização da poesia do concreto une, deste modo, dois autores que, separados pelo Romantismo, e sem cair numa expressão nacionalista, comportam para a expressão poética realidades investidas de um valor estético absolutamente novo.

“Em suma: então o canto era só melodia, o Parnaso o seu mundo. Agora, todo o mundo e todos os mundos são o seu Parnaso, e os seus cantos uma harmonia infinita numa harpa de mil cordas”⁽¹²⁰⁾.

⁽¹²⁰⁾ Vide CASTILHO, António Feliciano de, “Tratado de Metrificação Portuguesa”, in BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, *Aspectos da Herança Clássica na Cultura Portuguesa*, p. 92-93.

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

GARÇÃO, Pedro António Joaquim Correia – **Obras Completas**. Texto fixado, prefácio e notas de António José Saraiva, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editores, 1982.

O Livro de Cesário Verde. Prefácio e fixação do texto de António Barahona, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

ADDISON, Joseph – **Os Prazeres da Imaginação**. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

ANDRADE, Miranda de, *Sobre o Lirismo de Cesário Verde*, Separata da Revista **Ocidente**, vol. XLVIII, Lisboa: Tipografia Editorial Império [s.d].

ARAGÃO MORATO, Francisco Manoel Trigozo de, “*Sobre o Estabelecimento da Arcadia de Lisboa, e sobre a sua influencia na restauração da nossa Litteratura, Lida na Assembléa publica de 24 de Junho de 1818*”, **Annaes das Sciencias e Lettras, publicados debaixo dos auspicios da Academia Real das Sciencias de Lisboa; Sciencias Moraes e Politicas, e Bellas Lettras**. Lisboa: Na Typographia da mesma Academia, 1857.

ARISTÓTELES – **Poética**. Tradução, introdução e notas de Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

BOILEAU, Nicolas, **Arte Poetica de Boileau, Traduzida do francês pelo Excellentissimo Conde de Ericeira**. Lisboa: Na Typografia Rollandiana, 1818.

BARROS, João de, MURTA, Guerreiro, **Como se devem ler os escritores modernos**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editores [s.d.].

BRAGA, Teófilo de – **História da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Publicações Europa-américa [s.d.] vol. IV *Os Arcades*.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Pinceladas a propósito de Cesário Verde*, Colóquio Letras, nº 93 (Set. 1986), 69-72.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão – **Aspectos da Herança Clássica na Cultura Portuguesa**. Amadora: Biblioteca Breve, 1979.

CASTELO BRANCO, Camilo – **Curso de Literatura Portuguesa**. (1875-76), Prefácio de Viale Moutinho, Lisboa: Editorial Labirinto, 1986.

CIDADE, Hernâni – **Lições de Cultura e Literatura Portuguesas**. 6ª Edição, Coimbra: Coimbra Editora, Limitada, 1984, II Volume.

COELHO, Jacinto do Prado – **Ao Contrário de Penélope**. Venda Nova: Bertrand Editores, 1976.

----- - **Problemática da História Literária.** Lisboa: Ática, 1961.

Estrada Larga. Antologia do Suplemento «Cultura e Arte» de *O Comércio do Porto*, Organização de Costa Barreto, Porto: Porto Editora [s.d.].

FERREIRA, António – **Poemas Lusitanos.** Edição *fac-simile* da edição de 1598; Estudos Introdutórios de V. M. Aguiar e Silva, T. F. Earle e A. P. Castro, Braga: Universidade do Minho, 2000.

FERREIRA, Maria Natália de Frias de Almeida – **Certames Poéticos Académicos realizados em Lisboa nos Séculos XVII e XVIII.** Dissertação de Mestrado: FSCH-UNL, 1992.

FIGUEIREDO, Fidelino de – **História da Literatura Clássica.** [1917-1924] 3ª Época, 2ª edição, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1931.

FONSECA, Pedro José da – **Elementos de Poética tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais célebres modernos.** [1765] 2ª Edição, Lisboa: Typografia Rollandiana, 1781.

FREIRE, Francisco José – **Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes, tratadas com juízo crítico.** [1748] Segunda edição, Lisboa: Na officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759

----- - **Reflexões sobre a Língua Portuguesa.** Lisboa: Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1842.

GRAVINA, Gian Vincenzo - **Della Ragion Poetica.** [1731] Con Introduzione e bibliografia di Giulio Natali, [s.l.]: Lanciano R. Carabba Editore, 1933.

HALICARNASSO, Dionísio de – **Tratado da Imitação.** Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes, Lisboa: INIC/CECUL, 1986.

HAZARD, Paul – **O Pensamento Europeu no século XVIII.** Lisboa: Editorial Presença, 1983.

HORÁCIO – **Arte Poética.** Introdução, Tradução e Comentário de R.M. Rosado Fernandes, 2ª edição, Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

HUME, David – **Ensaio Morais, Políticos e Literários.** Trad. João Paulo Monteiro, Sara Albieri e Pedro Galvão; Introdução e revisão técnica de J. P. Monteiro, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

KIBEDI-VARGA, Aron – **Les Poétiques du Classicisme.** Paris: Aux Amateurs du Livre, 1990.

JOHNSON, Samuel – **The History of Rasselas, Prince of Abissinia.** [1759] Cambridge; Ontario: In parentheses Publications, 1999.

L'Aube de la Modernité 1688-1760, Edit. Peter-Eckhard Knabe, Roland Mortier, François Moureau, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2002.

LEIBNIZ, G. W. – **Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano**. [1704] Tradução e Introdução por Adelino Cardoso, Lisboa: Edições Colibri, 2004.

Livro (O) de Cesário Verde. Prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa: Estúdios Cor, 1964.

LOCKE, John – **Ensaio sobre o Entendimento Humano**. [1689] Introdução, Notas, Coordenação da tradução de Eduardo A. De Soveral; Revisão da Tradução por Gualter Cunha e Ana Luísa Amaral, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

LOPES, Silvina Rodrigues – **A Legitimação em Literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

MACEDO, Helder – *Cesário Verde, o Bucolista do Realismo*, Colóquio Letras - Homenagem a Cesário Verde, nº 93 (Set. 1986), 20-27.

----- - **Nós, Uma Leitura de Cesário Verde**. 4ª Edição, Lisboa: Editorial Presença, 1999.

MALPIQUE, Cruz – *Cesário Verde, Poeta do Quotidiano ou dos cinco sentidos*, Revista de História e Cultura, Estudos Castelo Branco (1967).

MARTINS, Fernando Cabral – **Cesário Verde ou a Transformação do Mundo**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988.

MOURÃO-FERREIRA, David – **Hospital das Letras**. 2ª Edição, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

MURATORI, Lodovico Antonio – **Della Perfetta Poesia Italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni**. In Modena: Nella stampa di Bartolomeo Soliani, 1706.

Neo-Classical Criticism 1660-1880. Edited by Irène Simon, London: Edward Arnold, 1971.

PESSOA, Fernando – **Páginas de Doutrina Estética**. Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1946.

----- – **Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias**. Organização de Georg R. Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática [s.d.].

PLATÃO – **A República**. Tradução, Introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Poesias de Cesário Verde. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise de Margarida Vieira Mendes, Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

POPE, Alexander - **Essay on Man**. [1733-1734] Edited by Frank Brady, New York: MacMillan Publishing Company, 1965.

----- **Selected Poetry**. Edited with an introduction and notes by Pat Rogers, Oxford; New York: Oxford University Press, 1996.

Prosas Portuguezas, Recitadas em diferentes congressos Academicos, pelo Padre D. Rafael Bluteau, Clerigo Regular. Lisboa Occidental: Na officina de Joseph Antonio da Sylva, MDCCXXVIX.

TURACEM, Félix da Castanheira, **Serão Político, Abuso Emendado, Dividido em três Noites para divertimento dos curiosos.** [1704] Lisboa Occidental: Na Oficina de Bernardo da Costa, 1723.

SAMBROOK, James - **The Eighteenth Century: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700-1789**, London: Longman, 1993.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar – **História da Literatura Portuguesa.** Porto: Porto Editora, 2001.

SERRÃO, Joel – **Cesário Verde, Interpretação, Poesias Dispersas e Cartas.** Lisboa: Delfos, 1961.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, Third Earl of, **Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times.** Ed. P. Ayres, Oxford: Oxford University Press, 1999, vol. I.

SILVA, António Dinis da Cruz e – **O Hissope.** [1812] Sacavém: Polimpresso, 1987.

SILVA, Luís Augusto Rebelo da – **Arcádia Portuguesa.** Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1909.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e – **Teoria da Literatura.** Coimbra: Almedina, 1991.

SIMÕES, João Gaspar – **Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa.** Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

SMITH, Adam - **Theory of Moral Sentiments.** [1759] 6th Edition, London: A. Millan, 1790.

SOUSA, José Xavier de Valadares e – **Exame Crítico de uma Silva Poética feita à morte da Sereníssima Infanta de Portugal, a Senhora Dona Francisca que oferece à expectação dos curiosos e eruditos Diogo de Novais Pacheco.** Coimbra: No Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1739.

The Works of Jonathan Swift, with Memoir of the Author, Edited by Thomas Roscoe, London: Henry G. Bohn, 1850.

TOLENTINO, Nicolau – **Obras Poéticas.** Lisboa: Régia Officina Typographica, 1801.

VERDE, Cesário – **Poesia Completa.** Fixação de texto e nota introdutória de Joel Serrão; Revisão e notas de Jorge Serrão, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

VERNEY, Luís António – **Verdadeiro Método de Estudar.** Edição organizada pelo Prof. António Salgado Júnior, Lisboa: Sá da Costa Editora, 1950.

YOUNG, Edward – **Conjectures on Original Composition.** London: Printed for A. MILLAR, in The Strand; and R. and J. DODSLEY, in Pall-Mall, MDCCLIX.